

МОСКОВСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**Добро и зло
в искусстве и науке**

Сборник материалов 20-й конференции
из цикла «Григорьевских чтений»

Москва
2018

ББК 87.3
Д56

Ответственные редакторы:
А. М. Валуев, И. Д. Григорьева

Д56 Добро и зло в искусстве и науке: Сборник материалов конференции. – М.: ООО «4 Принт», 2018. – 118 с.

ISBN 978-5-6040523-6-5

Сборник содержит материалы научно-практической конференции «Эмоции и чувства в искусстве и науке», состоявшейся 6–7 апреля 2017 года в Московском социально-педагогическом институте. Данная конференция является 20-ой в цикле Григорьевских чтений, посвященных памяти известного музыкального деятеля, профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, доктора искусствоведения В. Ю. Григорьева (1927–1997). Среди авторов статей настоящего сборника – специалисты различных областей знаний: музыковеды, психологи, философы, математики и др.

Издание предназначается для широкого круга читателей, интересующихся проблемами междисциплинарных исследований.

ББК 87.3

ISBN 978-5-6040523-6-5

© Авторы, 2018

КАК ЕВРОПЕЙСКИЕ НАУКА И ИСКУССТВО СТАЛИ СООТВЕТСТВОВАТЬ ПРИРОДЕ ЧЕЛОВЕКА

І. Авторство из науки — в искусство

В нашей историографии практически отсутствует описание главного события европейской истории, которое стало решающей причиной ее ускоренного развития. Оно называется *«Папская революция»*. Новый термин пришел к нам вместе с трудами американского историка и философа права Гарольда Бермана [1, 2]. Согласно его исследованиям, в конце XI — начале XII вв. в европейской истории наступает решительный и тотальный перелом, ознаменовавший наступление развитого средневековья. Некоторые и другие авторы открывали, что эпоха Возрождения наступила именно в XII в. [3].

Итак, перелом наступил благодаря деятельности папы Григория VII (1015 (?) -1085), который предпринял реформу церкви, в результате которой она, собственно говоря, и стала католической, т.е. всемирной. Благодаря его преобразованиям латиняне отделились от восточных христианских церквей не только организационно, но идейно. Церковь поставила перед собой и обществом совершенно новые задачи и направила церковный организм на их решение. В условиях полностью воцерковленного населения реформа привела к многочисленным следствиям, в том числе и в главном, к возникновению профессиональной науки и профессионального искусства.

К 1073 г., когда начался понтификат папы Григория VII, церковь, к тому времени распространенная во всех государствах Европы, отнюдь не была единой. Она находилась в полном подчинении у светских правителей: князей, королей и императора Священной Римской империи. В своих владениях все они созывали соборы для решения канонических вопросов. Император вмешивался в дела Римской курии и зачастую сам назначал папу. Однако главное зло такого положения происходило от назначения ими епископов — ключевой фигуры в иерархии, поскольку до трети всех земель находилось во владении епископов и аббатов монастырей. Само собой

разумеется, что и папа, и епископы выполняли волю правителей, и потому никакого единства в церкви не наблюдалось.

Организационный разброд искажал идейную и учительскую роль церкви, ее воспитательные задачи. Церковь находилась в глубоком упадке.

Желая исправить положение и привести церковь к единству, папа Григорий VII в 1075 г. провозгласил свои знаменитые Диктаты. Они состояли из 27 пунктов, в которых ставилась цель утвердить теократию, т.е. сделать церковь руководителем не только духовной жизни людей, но и подчинить ей светскую власть. В первом пункте провозглашалось, что поскольку церковь создана самим Господом, папа как его заместитель на Земле стоит выше всех властителей. Возник образ двух мечей: один как символом духовной власти находится в руках папы, а другой он вручает князю или королю. Иначе говоря, только папа Римский может возвести кого-то на любой престол. Правитель обязан содействовать главной цели церкви — построения Царства Божьего, а если не выполняет этой задачи, говорилось в последнем пункте Диктатов, папа имеет право освободить «подданных несправедливых людей» от присяги им на верность.

Центральный пункт Диктатов возвращал папе право инвеституры, т.е. назначения и освобождения от должности епископов. Тем самым восстанавливалось единство церкви. Папа присваивал себе также право юрисдикции, только ему дано право издавать законы в соответствии с нуждами времени, и ни одно его постановление не подлежит сомнению. Он определял, какие книги являются каноническими, какие вредными.

Из-за инвеституры немедленно началась известная по нашим учебникам «война пап и императоров». Она закончилась не менее знаменитым «Вормским конкордатом» (1122), согласно которому в части назначения епископов был установлен компромисс: как земельному владыке ему вручался знак власти феодала, но как духовное лицо он получал власть от папы.

Главным оружием церкви в борьбе со светской властью за главенство и престиж стало право. В качестве науки оно возникло в конце XI в. В одной из монастырских библиотек был обнаружен Кодекс Юстиниана — сборник римского права. Церковь немедленно объявила его священным. В Болонье монах Ирнерий (ок. 1055 —

до 1130) начал преподавать римское право методом *глоссов* — толкований терминов и их приспособления к потребностям жизни. Вокруг него создавалась школа глоссаторов. В 1085 стекавшиеся отовсюду к нему студенты образовали свою корпорацию — *университас* и в качестве общины заключили договор с городом. В 1089 г. университет был признан Римом. Вскоре к факультету правоведения добавились факультеты богословия и медицины и в таком виде университеты существуют доныне. Очень быстро сложился порядок обучения — лекции и самостоятельная работа студентов, учреждены публичные диспуты для защиты диссертаций, образовалась библиотека и вся инфраструктура университета. Вскоре они возникают в Париже, Оксфорде, Саламанке, Падуе и далее по всей Европе.

Самым важным следствием папской революции стало создание права как основы общественной жизни. Оно стало действенным орудием папской власти в борьбе со светскими правителями за создание правового, т.е. справедливого государства. Краеугольным камнем юстиции стал принцип источника права: оно исходило не от государства, т.е. от государя, а напрямую от Создателя. Каждый человек наделялся ими просто по рождению. Вот почему право церкви было названо *естественным*, хотя во многих даже учебниках его путают с обычным, идущим от племенных обычаев. Но именно естественное право, ставшее как наука каноническим правом церкви, изменило всю духовную и общественную атмосферу европейских государств. Оно отменило княжеские племенные «Правды», к тому времени уже записанные. В «Правдах» не содержалось важнейших черт правосудия — доказательства вины и правильного суда.

Всем стало выгодно основывать законы государств на освященном церковью римском праве, а не на воле правителя.

Как пишет Гарольд Берман, право стало первой наукой, изучающей важнейшую сторону действительности — общественную жизнь и гуманитарную сферу. Тем самым в повседневную жизнь европейцев был встроен «ген развития». Начала складываться, как пишет Г. Берман, «концепция общества, которое способно трансформироваться во времени благодаря быстрому и постоянному влиянию Божественного права в его церковные и светские правовые институты» [1, с. 193].

Такая задача не осознавалась и не решалась ни в одной религии раньше, а другими христианскими конфессиями и доньше. В православных и других странах не сложилось правовой системы и правильного суда. Они перенимались потом в процессе присоединения стран к европейской цивилизации.

Так произошло первое в истории разделение властей. Ни одна из них с тех пор в Европе не могла стать единственной, и это был благодетельный компромисс для подданных, т.к. они могли теперь использовать противоречия между властями в своих интересах. Начинается городская революция, возникли тысячи городов, которые были созданы на новой, изобретенной в Европе основе как присяжные коммуны или как церковные приходы. С них начинается история европейской свободы, потому что города достигли определенной степени самоуправления на основе городского права.

К 1140 г. вся администрация городов и правительств оказалась в руках обученных юристов. Изменилась вся деловая жизнь, она регулировалась нотариатом, торговым, административным, феодальным, уголовным правом, которые отпочковались от естественного права. Иначе говоря, создалась целая сфера взаимоотношений людей, руководимая научным образом. В отличие от античности, эта сфера управлялась целым классом людей, т.е. обученными профессионалами. Наука внедрилась в жизнь, она не оставалась, как в Греции и Риме, уделом талантливых одиночек.

Самым важным следствием новой духовной атмосферы, созданной революцией, стало «обретение личности», произошедшее именно в это время согласно исторической концепции оксфордского профессора Колина Морриса [4]. Изменился характер религии, она стала личностной. Большую популярность в образованной среде и в церковных кругах приобрела теория Боговоплощения архиепископа Ансельма Кентерберийского. Он разработал так называемую сатисфакционную, рационально понимаемую теорию нисхождения Бога и воплощения его в земного человека. Он учил, что Бог исправляет преступление перволюдей своим решением послать сына своего на Землю для устранения создавшегося в результате Грехопадения неисправимого беспорядка. Христос принимает грешную земную жизнь и отдает ее как плату за преступление. Родовой грех теперь исчез, и остались только грехи личные. Понимаемое юридически Боговоплощение подняло достоинство человека в его соб-

ственных глазах [5]. Христос стал примером в поведении и не только как образец праведности. Его главный урок заключался в обретении и следовании каждому своего призвания, своего дела, своей новации, которую надо было доказывать материалом собственной жизни.

В результате католический ареал стал единственным местом на Земле, где новшества и любые изобретения вообще, сделанные во славу Божию, перестали преследоваться светскими и духовными властями. Возникло определенное, регулируемое церковью сочетание новизны и традиции. Оно имело грандиозные последствия. Вся жизнь как бы ускорила под влиянием деяний воодушевленных людей.

Понимание прав как данных тебе лично от Создателя и новая теория Боговоплощения привели к изменению религиозного сознания. Оно стало личностным, т.е. свобода воли человека расширилась, и вместе со свободой он получил личную ответственность перед Богом. И то, что ранее было общим делом, стало персональным. Отчетливые следы изменений мы видим, прежде всего, в европейском религиозном искусстве. Наступила эра личного творчества, личного взгляда творца на истоки и традиции. Возникли новая архитектура, названная потом готической, литература на вновь созданных национальных языках, музыка, пока еще церковная, но уже авторская, композиторская, портреты. Произошел расцвет эпистолярного жанра, люди стали вести дневники и хроники разного рода. Все как будто пробудились, обратились к общей истории — священной. Общей родиной всех европейцев стали не французские или английские города и села, а Иерусалим. Следствием нового прочтения истории и географии стали крестовые походы за освобождение Святой земли.

Авторство преобразило искусство, в первую очередь, музыку и живопись. Собственно говоря, тогда искусства превратились в академические.

II. Новое в музыке и живописи

В европейской музыке все началось с изобретения монаха Гвидо д'Ареццо (990-1050), который руководил церковным хором. С целью обучения хористов он придумал для нот названия (по первым буквам церковной молитвы) и расположил их на фалангах

пальцев руки для наглядности. А затем придумал нотный стан для записи нот. С небольшими усовершенствованиями мы пользуемся этой записью до сих пор.

Таким образом, в музыку вошли элементы научности. Если ранее она передавалась только с голоса по слуху, то теперь с помощью записи. Возникла основа для сочинения музыки, а не только для ее исполнения. В церкви до XII в. использовалось строго каноническое григорианское пение. Теперь начались изменения. Первым композитором считается Перотин Великий, живший в конце XII — начале XIII вв. Он работал в Нотр-Дам в Париже и писал хоралы на три и четыре голоса. Таким образом, если традиционный григорианский распев был практически речитативом, то теперь гимны стали мелодичнее. В католической мессе началось исполнение новых авторских произведений, сначала хоровых, а затем инструментальных. Началось изобретение новых инструментов и видоизменение старых. С XIV в. в Европе повсеместно распространяется орган.

Авторский подход исключительно отчетливо проявился после папской революции в изобразительном искусстве.

Любая система живописи исходит из главенствующего мифа, на основе которого складывается данное общество. Практически во всех религиях было запрещено изображать человека и окружающий мир, например, в иудаизме, в мусульманстве, буддизме. Но и в тех религиях, где искусство процветало, в древнеегипетском, античном и китайском, оно исходило из идеологии. Больше всего, как известно, по пути к реалистическому изображению продвинулось античное искусство. Но и в нем не появилось то, что потом будет названо *прямая перспектива*, которая из всех видов изображения единственная соответствует физиологии зрения человека [6].

В китайской религии отсутствовал единый Бог, и соответственно, абсолютный этический идеал. В ней существовало множество божеств. И потому китайская живопись исходила из философии плюрализма, в ней нет главного и второстепенного, все одинаково важно. Авторы были, их имена остались, но их личное видение объективного мира не проявлено. Вследствие религиозной картины мира они не изобрели способа передачи трехмерного окружающего пространства на двумерную плоскость. На китайских пейзажах отсутствует переход от первого плана ко второму и третьему. Между

ними совершенно наивно обычно изображается туман. Дальнего плана не существует и предметы, особенно дома и улицы изображаются в аксонометрической проекции, параллельными линиями, как наш глаз не может их видеть.

Очень часто китайские художники избирают вымышленную точку зрения — сверху, как бы с высоты птичьего полета. Их картина не заключена в рамки как европейские картины (вид из окна), а завернута в свитке. Иначе говоря, изображение как литература разворачивается во времени, тогда как живопись и рисунок являются пространственными видами искусства. Наш глаз должен схватывать картину сразу, как в реальности.

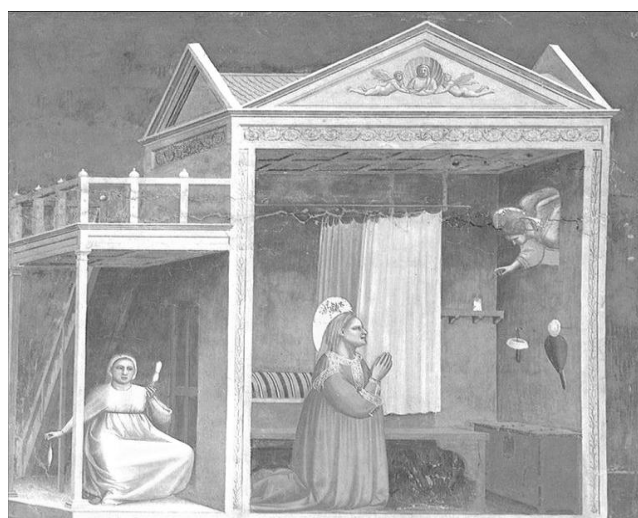
Точно также без своего мифа не понятно и египетское искусство, где все условно и служит иллюстрацией к мифу. Внешний мир не изображается. Здесь, например, фигуры исторических лиц условны и их размеры соответствуют положению в государстве: фараон большой, подданные — крохотные и одинаковые.

Христианская живопись поначалу тоже служила дополнением к Священному писанию и преданию. В Византии сложился твердый канон иконописи с обратной перспективой, диктуемой идеологией религии. На иконах не изображаются никакие объективные явления. На них воспроизводится «сущность», идеи, исходящие из учения. И потому второй и третий планы, если они существуют, все вещи так называемого «горнего», божественного мира изображаются большими, значит, более важными, чем предметы окружающего человека «дольнего» мира.

На иконе нет реалистического изображения фигур. Соответственно, не создано художественного впечатления, присущего обычной картине как «вида из окна». Икона существует только со своим идейным прототипом и служит дополнением к нему. Она понятна только вместе с названием, с объяснением, кто или какое событие именно изображено. И потому икона не пользуется живописными приемами для изображения внешнего мира. Ее задача совершенно другая — укреплять традицию. Поэтому у нее нет такого понятия как авторство, личный взгляд здесь не нужен, а наоборот, излишен. Он подавляется из соображений ложной скромности, осуждается как «гордыня».



Илл. 1.



Илл. 2.

Вот, например, икона начала XII в. «Благовещение» (илл. 1). Здесь и ангел, и Мария — условные фигуры в условном месте. Картина не имеет никакой глубины и чтобы чем-то заполнить ее пространство, оно залито золотым фоном, который стал приниматься за символ высшей ценности, т.е. потусторонний мир, Царство Небесное. Особенность иконы в ее литературности, часто на ней пишется название сюжета. Таким образом, здесь смешиваются два вида искусства — словесное и визуальное. И оба затемняют, ослабляют друг друга.

В европейском церковном искусстве благодаря возникшему авторскому видению произошел прорыв к чистой живописи, к изображению как таковому, без привходящих обстоятельств и сюжетов. Она отошла от иконописного канона.

Посмотрим на икону Джотто ди Бондоне (1267–1337) с тем же сюжетом Благовещения (илл. 2). Художник впервые в истории живописи, оставшись в рамках господствующего мифа, изобрел новшество: представить священное, воображаемое событие так, как оно могло произойти на самом деле, как бы зритель мог увидеть его, будучи свидетелем (для чего снял переднюю стену). Джотто изобрел прием передать на плоскости глубину интерьера путем моделирования стен, потолка, предметов обстановки.

Он симитировал на плоскости картины уходящие вдаль планы, как видит их наш глаз, когда дальние предметы уменьшаются. Потолочные балки сходятся на горизонте, и сам горизонт входит в картину, там есть небо. Персонажи Джотто обрели телесность, они объемны и весомы. Женщина явно беременна, а ангел попадает в реальную обстановку и протискивается в оконный проем, чтобы сообщить ей важную весть.

Художник здесь явно отступил от канона и обратился к природе человека, к физиологии зрения. Фактически мы видим, как икона превращается в картину. Казалось бы, такой здравый подход к живописному делу напрашивался и в других религиях, он соответствует физиологии зрения, и должен был быть когда-нибудь найден и в других системах живописи при таком гигантском количестве проб. Однако, ничего подобного не произошло ни в Китае, ни в Японии, где переняли китайский канон, ни в Византии и вообще в странах православного мира.

Джотто явился родоначальником прямой перспективы и фактическим открыл собой все направление академического или классического рисунка и живописи. Прорыв к природе человека произошел только в Европе и только по одной причине — высвобождения, пусть и в рамках религии, творческого потенциала человека, его собственной личности, доверие к его изобретательности. Джотто стал творцом, автором, обрел смелость для собственного видения содержания мифа. Он имеет собственную точку зрения и предлагает ее зрителю, доверяет и тем самым уважает его мнение. У зрителя появляется непосредственное художественное впечатление. Тем самым и зритель становится со-творцом, обретает позицию и, стало быть, чувство собственного достоинства. Художник принимает его равным себе, взрослым, а не ведомым в рамках традиции.

Изобретение Джотто произвело глубокое впечатление на коллег во всех концах Италии. Интуитивно художники почувствовали, что открыта какая-то дверь и с тех пор начали употреблять найденные приемы. Через сто лет после Джотто начинается Высокое Возрождение, всем известное в своих знаменитых живописных и архитектурных образцах. Главные творцы его и, прежде всего, Леонардо да Винчи, другие художники и искусствоведы, которые, собственно говоря, тогда и появились, например, Джорджо Вазари, осознали всю новизну найденного в живописи приема. Он был развит и назван «прямой перспективой» или просто «перспективой» [8].

Но самое главное, что в живописи появилось *научное содержание*. Если раньше перспектива применялась интуитивно, через обучение у мастера и подражание, то теперь в изобразительном искусстве появилось формализованная часть, которую можно передать так же, как другие научные знания. Появились теоретические и учебные трактаты, например, сочинение Альбрехта Дюрера «Рисование по сетке» (1525). Теперь, как пишет академик Раушенбах, рисование стало связываться не только со зрительным образом, но с *геометрией* [8, с. 12].

Так произошло важнейшее событие в истории европейской культуры — внедрение науки в искусство. Теперь перспективе можно было не только обучаться, но и формально обучать. И совершенно в логике событий в 1561 г. возникло первое художественное учебное заведение — Академия изящных искусств во Флоренции, куда постепенно вошли все художественные школы города. По такому образцу художественные академии возникли и в других столицах и городах Европы. Главный класс, который там проходили, был класс перспективы. Выпускникам стали присваивать сертификаты, подтверждавшие мастерство.

Академическое искусство распространилась по всему католическому, а затем и по всему христианскому ареалу. Так, в 1757 г. Академия художеств возникла в Петербурге.

III. Научная революция XVII в. как следствие развития искусства

Европа оказалась единственным местом в мире, где исследование окружающего мира стало респектабельным и поощряемым духовной властью. Пример в этом отношении подало своими сред-

ствами искусство. Если при своем возникновении западноевропейская музыка и живопись были чисто церковными, заменяя собой иконопись, то постепенно искусство секуляризировалось. Уже в эпоху Возрождения реалистическое изображение, оставаясь в рамках религиозной тематики, т.е. библейских событий, обращалось к современному человеку. Живопись воспроизводила окружающую художников жизнь, сосредоточивалась на духовных проблемах своего времени.

Особенно явно гуманистический переход обнаружился в нидерландской живописи. Уже в произведениях XIV-XV вв., еще до эпохи Реформации, наблюдается изменение в трактовке сакральных сюжетов. Они осовремениваются. Ярким примером служит творчество Яна Ван Эйка (1385 или 1390 — 1441). В его знаменитом Гентском алтаре библейские персонажи одеты в современную одежду, что наталкивало зрителей и молящихся на собственные проблемы. Подобный же прием использован им в картине «Мадонна канцлера Ролена» (1435, Лувр, Париж — илл. 3).



Илл. 3

Созданный художником плотный, насыщенный людьми и строениями городской пейзаж северной Европы создает атмосферу посюсторонности священных событий, их созвучия мироощущению образованного человека пятнадцатого века. От этой и других картин

Ван Эйка лежал путь к полной секуляризации нидерландского искусства. Знаменитые художники изображали и исследовали окружающий мир, городскую и деревенскую жизнь, знатных и не знатных горожан, а то и вовсе простолюдинов, как например, на картинах Брейгеля Мужичьего. Если ранее портретирования удостоивались только лица королевской крови и князя церкви, то теперь портреты изображают самых разных людей. В них исследуется внутренний мир человека.

Таким образом, развитие западноевропейского искусства, начатого картинами Джотто, привело к созданию атмосферы творчества и постижения мира природы, окружающего космоса и самого человека и созданной им искусственной среды обитания. Каждый вид искусства, в том числе и живопись, усиливая друг друга, способствовал воспитанию в подрастающем поколении духа исследования и преобразования природы. Последнее было особенно актуально в Голландии, где была проделана самая большая земляная работа в истории человечества — сеть каналов, дамб и полей, создавших рукотворную природу.

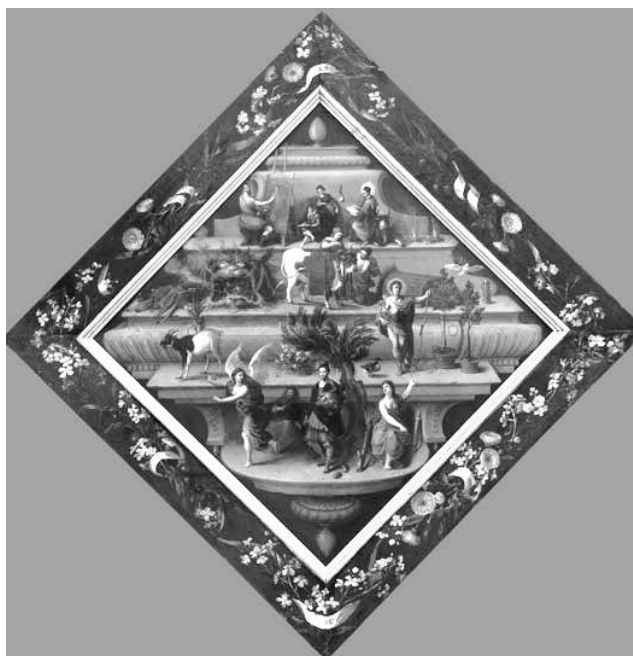
Мощнейшее развитие в это время кануна Реформации получила в Нидерландах музыка. Знаменитый композитор Жак Окегем (1425-1495) был одновременно философом, астрономом, математиком. Он дружил и переписывался с Эразмом Роттердамским. Именно Окегем одним из первых использовал *контрапункт*. Поскольку возникла полифония, в которой каждый голос или инструмент ведет свою мелодию, надо было изучить правила гармонии нот или аккордов между собой. Окегем рассчитывал свою музыку с математической точностью. Он создал так называемый *строгий стиль*.

В рамках строгого стиля творил другой известный нидерландский композитор Ян Обрехт (1450-1505). Он тоже был ученым и композитором, теоретиком музыки. И завершился период обретения контрапункта переходом к музыке Возрождения, столпом которой следует назвать Джованни Палестрину (1525-1594). Оставаясь в рамках церковной музыки, он создавал свободные от канонов мелодии. Его называли «князем музыки». Он первым применил оркестр во время мессы. И таким образом открыл путь к опере. Музыка, как и живопись, перестала быть чисто церковной.

Нидерландское искусство эпохи Возрождения создало особую творческую атмосферу в обществе. И потому церковная Реформа-

ция здесь прошла с особой решительностью и последовательностью, в наиболее радикальном ее кальвинистском варианте. Освобождению от Рима способствовало и такое уникальное и нигде более не повторявшееся явление как *Палаты риторики*. Они образовались сначала в городах Франции, потом через Фландрию попали в Голландию и здесь получили широчайшее развитие как орган самосознания складывающейся нации.

Практически в каждом голландском городе и даже в некоторых деревнях строились общественные здания, получившие название Палаты риторики, в которых проходили события, не связанные ни с торговлей, ни с занятием делами, ни с церковью. В них сосредоточивалась возникшая общественная жизнь города [9].



Илл. 4. Герб палаты риторики города Антверпена

В палатах риторики устраивались городские праздники, здесь встречали знатных гостей, проходили состязания поэтов, ставились пьесы. На диспутах обсуждались общезначимые вопросы умственной жизни с приглашением университетских профессоров, известных философов, знаменитых проповедников. По этим диспутам палаты и получили свое название. Здесь сложился национальный нидерландский язык. Сначала диспуты шли в рамках и под наблюдением церковных властей. Но Палаты и стали центрами Реформации

в Нидерландах, когда они освободились одновременно от испанского владычества и от власти Рима.

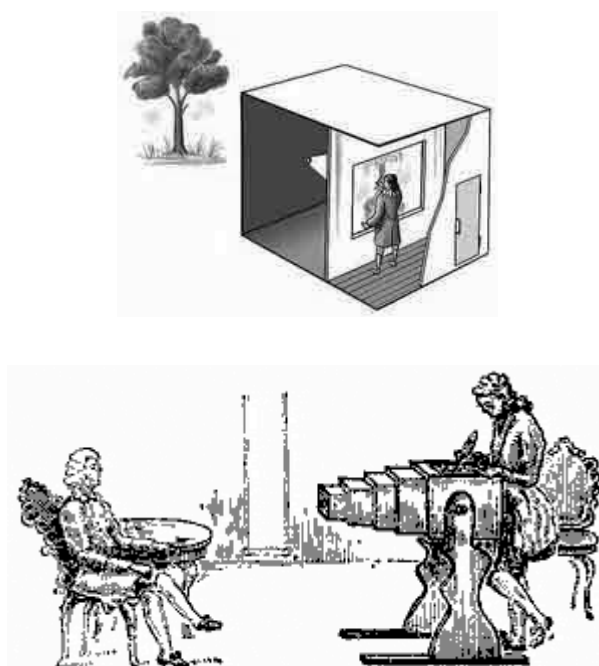
Атмосфера познания и преобразования жизни, созданная искусствами, вместе с религиозным обновлением, стали причинами необычайного расцвета науки. Именно в Голландии сложился один из центров того, что сейчас называется научной революцией XVII в. Премьер-министр Голландии в начале XX в. Абрахам Кайпер, создатель Кальвинистского университета в Амстердаме, утверждал, что именно кальвинизм привел к научной революции, к серии открытий, которые изменили лицо науки. И существует глубокая и не очевидная связь между художественной атмосферой Голландии и научными результатами, достигнутыми здесь. Эта основа — изменение характера веры по отношению к традиции. «Я не говорю о конфликте между верой и наукой,— говорил Кайпер в своих гарвардских лекциях (1919). — Такого конфликта не существует. Всякая наука в определенной степени начинается с веры, а вера, не ведущая к науке, — просто ошибочная вера или суеверие, подделка, а не подлинная вера. Всякая наука предполагает веру в «я», в наше самосознание; она предполагает веру в достоверность наших чувств; веру в правильность законов мышления; веру в то, что за отдельными явлениями скрыто нечто всеобщее; веру в жизнь; в особенной мере наука предполагает веру в исходные принципы, а это значит, что все аксиомы, необходимые в плодотворном научном исследовании, возникают не через доказательство, а устанавливаются посредством внутреннего постижения и даются нам вместе с нашим самосознанием» [10].

В сознание вошло подготовленное, в том числе развитием нидерландского искусства представление, что в мире действуют объективные законы. Бытие не случайно, оно подчиняется законам и определенному порядку, как и человеческая история. Такое ощущение в значительной мере увеличивает энтузиазм и предприимчивость человека в их познании. Раскрепощение человека и освобождение от церковной иерархии привело к резкому увеличению количества ученых и — соответственно — революции в познании природы.

IV. Инструменты искусства — инструменты науки

Вовсе не случайно, что именно в Голландии было изобретено книгопечатание. Оно возникло как усовершенствование способов оттиска гравюр и лишь затем было освоено Гуттенбергом в Майнце. Его новшество заключалось в создании наборных литер из удобного сплава металлов для их многократного изготовления. Но самым впечатляющим изобретением голландцев стали оптические приборы — *микроскоп* и *телескоп*.

Из художественных мастерских вышла практически вся технология работы с металлами, деревом, красками, минералами и соответственно, со стеклами. Художники первыми задумались, как с помощью подсобных инструментов улучшить изображение. С античности была известна камера-обскура, темная комната с отверстием в стене, через которое на противоположной стене отражалось освещенное солнцем изображение предметов в перевернутом виде. Камеру обскуру описывали многие ученые, например, Роджер Бекон и Леонардо, который с ее помощью хотел выяснить ход лучей света в человеческом глазу.



Илл. 5. Рисунки с сайта «История фотографии» [11]

Венецианский ученый Даниеле Барбаро в сочинении «La prattica della Prospetiva» (1568) описал свой способ усовершенствования камеры-обскуры с помощью плоско-выпуклой линзы, встав-

ленной в отверстие. Вслед за ним Джироламо Кардано (1501–1576) применил, кроме линзы, зеркало и матовое стекло для получения изображения, которое можно обвести на бумаге. Осталось изобрести способ закрепления изображения на стекле или бумаге, чтобы получился фотоаппарат, что и было сделано в середине XIX в. Но уже художники прежних веков, судя по картинам, пользовались оптикой для создания точного отображения объекта.

Таким образом, мы видим, что классическое искусство западной Европы оказало серьезное воздействие на всю цивилизацию и, в особенности на науку как созданием духовной атмосферы исследования окружающего мира и природы человека, так и усовершенствованием материальной стороны научного поиска, созданием приборов и инструментов науки. Сам порвавший с древним каноном иконы (которая была изменена как в католических, так и в протестантских храмах) способ изображения, адекватный природе человеческого зрения, дал толчок развитию всех отраслей науки. Прежде всего, наблюдательной науки, описывающей феномены природы, животный и растительный мир. И когда открылось широкое поле деятельности географических и иных экспедиций, в руках у исследователей оказался самый простой и действенный способ описания окружающего мира и новых открытий — прямая перспектива, адекватно отражающая мир. *Академический рисунок* оказал огромное влияние на *картографию*.

Подводя итоги, следует сказать следующее. Возникшая в результате папской революции 1075-1122 гг. профессиональная наука привело к личностному варианту веры. Она побуждала человека к исследованию окружающего мира любыми легальными способами. Поощрение «основного инстинкта» человека — творческого отношения к действительности — пробудило европейское искусство. Его главным достижением стало изобретение прямой перспективы, а в музыке — нотной записи, открытия полифонии и контрапункта. В искусстве появилось объективное научное содержание, поднявшее его на ступень академического. Оно адекватно изображало окружающий мир.

Академическое искусство в свою очередь создало атмосферу адекватного и объективного исследования природы, что самым благотворным образом сказалось на развитии науки и привело к научной революции XVII в. Искусство способствовало созданию ин-

струментов науки, прежде всего тех, которые улучшают способность видеть, наблюдать и описывать действительность.

Литература

1. Берман Г. Дж. Западная традиция права. Эпоха формирования. — М.: МГУ, 1994. — 592 с.

2. Берман Г. Дж. Вера и закон: примирение права и религии. М.: Ad Marginem. 1999. 432 с.

3. Брук К. Возрождение XII века // Богословие в культуре Средневековья. Киев: Христианское братство «Путь к истине». 1992. С. 119-126.

4. Morris C. The Discovery of the Individuality. 1050-1200. — London. 1972. — 188 p.

5. Ансельм Кентерберийский. Почему Бог стал человеком? // Искушение. Материалы Второго международного симпозиума христианских философов. СПб.: Высшая религиозно-философская школа. 1999. — С. 19-133.

6. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. — М., 1983. — 376 с.

7. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М. 1983. 376 с.

8. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М.: Наука, 1986. — 256 с.

9. URL: http://fontys.academia.edu/BasJongenelen/Papers/423508/The_Refrein_and_the_Chambers_of_Rhetoric_In_the_Early_Modern_Low_Countries

10. Кайпер Абрахам. Христианское мировоззрение. Лекции по кальвинизму. Лекция 4. Кальвинизм и наука. Электронный документ. URL: <http://www.reformed.org.ua/2/140/6/Kuyper>

11. URL: http://novotarbeevo.narod.ru/festival/tur_fisic/kamera.htm

ПОСЛЕСЛОВИЕ К СТАТЬЕ «КАК ЕВРОПЕЙСКИЕ НАУКА И ИСКУССТВО СТАЛИ СООТВЕТСТВОВАТЬ ПРИРОДЕ ЧЕЛОВЕКА»

А.В.

Уважаемый Геннадий Петрович!

Ваша пространная статья развивает прогрессистский взгляд, в аспекте искусства, на мой взгляд, неубедительный и странным образом игнорирующий сегодняшний результат такого развития, а он неутешительный, особенно в западном искусстве.

По тексту имеются конкретные замечания.

1) »Художник здесь явно отступил от канона и обратился к природе человека, к физиологии зрения. Фактически мы видим, как икона превращается в картину».

— Правильно! Но как не утратить при этом духовный смысл?

2) »Созданный художником [Яном ван Эйком] плотный, насыщенный людьми и строениями городской пейзаж северной Европы создает атмосферу посюсторонности священных событий, их созвучия мироощущению образованного человека пятнадцатого века. От этой и других картин Ван Эйка лежал путь к полной секуляризации нидерландского искусства».

— Однако творчество ван Эйка означало непревзойденную вершину, удивительный баланс духовного и житейского, после которого фламандское искусство вскоре пошло на спад. Это ясно видно в художественном музее Брюгге. Секуляризация изобразительного искусства вовсе не всегда вела к приобретениям, особенно в области религиозной живописи. Достаточно взглянуть на «Воздвижение Креста» и «Снятие с креста» кисти Рубенса в соборе Антверпенской Богоматери. При всем мастерстве, картины далеки от своего предназначения.

Г.А

Уважаемый Андрей Михайлович, моя статья историческая и сегодняшнего состояния искусства не касается, так что ничего странного в ней нет. В прошлом же был период, когда развитие искусства

было обогащено научными формами, что в свою очередь обогатило развитие науки, а в его прирастании и есть прогресс, который несомненен и постоянен. Другое дело как этому относиться. Это не моя задача — высказать мнение. Я не против ваших соображений в целом, но к моему тексту они не относятся, я думаю. Не нахожу, что я мог бы поправить. Дополнять мнение о Ван Эйке чем-то еще нет смысла, о нем можно написать массу сочинений, что уже сделано, меня же интересовал один аспект — изображение не сакральных персонажей, переход к светскому характеру искусства. Остальное содержание мне не требуется по смыслу статьи.

Вы подчеркнули фразу о соответствии прямой перспективы физиологии зрения. Не понимаю, что здесь сомнительного? Наши глаза (или мозг) видят предметы уменьшающимися вдали и передать это на плоскости картины смогли только живописцы Европы, благодаря новой идеологии. И это было прорывом, приведшем к Возрождению и т.д.

А.В.

Вы ссылаетесь на труд Б.В. Раушенбаха, в котором он как раз обосновывал несоответствие физиологии зрения прямой перспективы при рассмотрении предметов на близких расстояниях. И прямая, и обратная перспектива как системы абсолютизируют то, что имеет ограниченную область действия.

Что касается статьи в целом.

«Центральный пункт Диктатов возвращал папе право инвеституры, т.е. назначения и освобождения от должности епископов».

— Но такой порядок прекратился в протестантских областях с началом реформации! Из-за этого Европу сотрясали религиозные войны с 1562 по 1648 год! Поэтому совершенно необоснованно привлекать какой-либо исторический материал с начала XVI века, Тем более из протестантской Голландии!

«Научная революция XVII в. как следствие развития искусства. Европа оказалась единственным местом в мире, где исследование окружающего мира стало респектабельным и поощряемым духовной властью».

— Опять необоснованный европоцентризм. Самыми лучшими астрономическими материалами в ту пору считались полученные

Улугбеком в Самарканде в начале XV века. До XVI века Европа не имела никаких преимуществ в науке! А католическая Италия быстро утратила роль центра развития европейской науки!

И так во всем, многочисленные натяжки. Событие XI века будто бы определило бесконфликтное прогрессивное развитие на тысячелетие! (или, во всяком случае, по XVII в.). Призываю Вас ограничить исторический горизонт, чтобы не выдавать некие проявления прогресса за следствие событий, к ним отношения не имеющих. И проявлять больше трезвости в оценках. Грубое искусство Джотто далеко не всех устраивает больше, чем утонченное византийское. Шедевры позднего религиозного искусства принадлежат Эль Греко — Доменико Теотокопули, бывшему критскому «мадоньеро» (т.е. иконописцу), а не выученикам болонской академии!

PS. Между нами есть, несомненно, значительное мирозренческое расхождение, но мое мнение не авторитетно. Призываю Вас взглянуть в фундаментальный труд М.В. Алпатова «Художественные проблемы итальянского Возрождения», где он показал этот этап в развитии искусства и духовном развитии общества во всех его противоречиях, которых вы либо не видите, либо намеренно игнорируете в своей статье.

Г.А.

Уважаемый коллега, ваша мини-рецензия на мою статью во многих отношениях грешит тенденциозностью. И я ее вполне понимаю, ее в нашем отечестве не занимать. Это попытка из всех сил доказать торжество православия, причем пользуясь умственными инструментами, полученными из нормальной науки, то есть европейской.

По порядку:

1) Прямая перспектива не нужна вблизи. Так она и не используется в античных портретах, которые вполне реалистичны. А даль-то как изобразить? Вот она и возникла в европейском искусстве начиная с Джотто. И имела неисчислимые последствия. Когда Петр в Голландии увидел альбом акварелей Марии Мериан, он был потрясен и тут же купил его. Он понял, что именно так надо рисовать ландшафты, флору, фауну, вообще страну. Сюда пригласили ее дочь, тоже художницу и она начала обучать академических рисовальщиков, которые пошли потом в великие русские экспедиции в Сибирь и на Дальний

Восток. Иконописцы со своей обратной перспективой пейзаж изобразить не умеют. Они рисуют сущности, а надо было рисовать явления, просто природу. И вы будете потрясены как Петр, потому что легко можете увидеть этот альбом за три клика: сайт Академии наук, раздел «Электронные коллекции», альбом Марии Сибиллы Мериан.

2) Право инвеституры. Из-за чего же началась война пап и императоров и длилась 50 лет? Как раз из-за этого центрального пункта. Порядок прекратился в протестантских странах, говорите вы — но это уже XVI в. (во многих из них ликвидировали епископов в церковном управлении. Есть священники, а выше — никого). Да феодализм и вообще прекратился еще через некоторое время, начал прекращаться в Англии и Голландии, а затем и в других странах. Даже Екатерина отобрала много земли у монастырей. Что же это у вас все времена вместе. Есть история и ее порядок и последовательность событий. Треть земель в XI в. принадлежала церкви, епископам. Из-за этого и революция XI в. началась, чтобы епископа не назначал сюзерен и не управлял заодно и церковью. Вы Бермана читали? У меня есть ссылка.

3) О развитии науки. Речь в моей статье идет о развитии науки права — правоведении, а не об астрономии, например. Оно было первым предметом и первым факультетом во всех университетах, начиная с Болонского. А вы говорите о необыкновенном Улугбеке. Его сын, как только стал правителем, разбил все его инструменты и восславил аллаха. Вот гениальный Авиценна. Что с ним было? — его гнали из страны в страну всю жизнь, и везде он был неуютен. Таланты нарождаются везде и всегда и вопрос в том только, какие условия для него созданы. На востоке талант убивали всегда. В Китае во славу императора, в мусульманских странах во славу аллаха. Все знания, появлявшиеся на востоке, если не спасены в Европе в свое время, погребены и не дали продолжения, профессиональной науки со своей инфраструктурой не возникло. Причина в идеологии религии и мифологии. А католическая Италия утратила лидерство... Да что же с того? Оно переместилось в остальные части. Все Европа общалась на латыни и все ученые друг друга знали. Да и так уж утратила? Галилей где жил и когда? — во Флоренции XVII в., в его начале.

4) Грубое искусство Джотто не всех устраивает, указываете вы. Шедевры — это Эль Греко. Да, только кто научил Эль Греко? И сколько времени-то прошло? Как можно сравнивать? Еще и Рафаэля

можно сравнить с Джотто — только что нам это даст? Ничего кроме благодарности предшественникам, указавшим путь.

5) Вы видите в моей статье натяжки, поскольку я не показывают процессы во всей их сложности и объеме. Где вы увидели у меня в статье бесконфликтное развитие на тысячелетие? Развитие было, и папская революция его определила, но конфликтов хоть отбавляй. У меня статья и я не могу показать всей сложности и объема, я показываю главное, выделив причину создания искусства и то, как оно, обогащаясь от науки и обогащая ее, способствовало созданию европейской цивилизации. Россия присоединилась к ней в XVIII веке. Екатерина в своем «Наказе» в виде подзаголовка пишет рефрен: «Россия — европейская страна!», имея в виду и прямо указывая, что в ней должны царить законы. И теперь, сидя в зале консерватории, вы не спрашиваете — европейская мы страна или азиатская? Это надо спрашивать в Думе, где принимают законы, никакого отношения к праву не имеющие. Процессы во всей сложности и объеме показаны в моей книге «Глубинная история человека. От христианства до ноосферы» (М.: URSS. Либроком. 2013. 376 с.).

А.В.

Уважаемый Геннадий Петрович!

Благодарю Вас за серьезное отношение к моей рецензии. Спорить о частностях можно до бесконечности, но меня изумляет Ваша методология. Не у меня, а у Вас «все времена вместе». «Папская революция» XI в., по-Вашему, привела к научной революции XVII в. (через посредство развития перспективной живописи с XIII в.). Какой смелый и неубедительный вывод! А если учесть при этом такие явления, как «Авиньонское пленение пап», антипапские выступления анабаптистов и гуситов с XV в. (последние даже возвели на чешский престол своего короля Иржи с Подебрад) и последующую Реформацию!

Европейское правоведение не в большей мере отвечает за развитие естественных наук, чем китайская конфуцианская ученость. К тому же и правоведы опирались не на одно лишь римское право, они, например, перевели на латынь Псковскую судную грамоту с такими интересными формулировками, как «ведомый лихой человек» (на латынь перевели как «manifest malefactor»). С большим основанием можно было бы говорить о развитии гражданского общества. Да вот

беда — в период Возрождения в Италии на место городов-республик с тотальной выборностью пришли синьории (см. труд М.А. Гуковского «Итальянское Возрождение»).

Средневековые университеты были прежде всего школами богословия. Даже для служебного положения Ньютона (в колледже Святой Троицы) было важнее представлять богословские сочинения, нежели физико-математические труды.

Из более частных вопросов хотел бы прокомментировать Ваш пассаж «Отчетливые следы изменений мы видим, прежде всего, в европейском религиозном искусстве. Наступила эра личного творчества, личного взгляда творца на истоки и традиции». Но это справедливо и по отношению к православному искусству и словесности. Известно имя и даже примерные даты жизни киевского иконописца Алипия Печерского (ок. 1065 или 1070 — ок. 1114). А уж имена и произведения Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия с сыновьями известны очень хорошо. Также известны имена в истории русской словесности: митрополит Иларион, Кирилл Туровский, Даниил Заточник, Владимир Мономах, Епифаний Премудрый и проч. Архитектор Петр Милонег, а ранее — создатели Софии Константинопольской Исидор Милетский и Анфимий Тралльский. Неизвестно имя автора «Слова о полку Игореве», но также и «Фламенки», «Кудруны».

Г.А.

Имена в православном искусстве ничего не значат. Важнее традиция и канон. Иконы никто не подписывает. Личные особенности неизбежны и таланты есть всегда. Искусствоведы всегда их найдут. Но это не изменит общего положения: икона не призвана развивать личный взгляд на «мир этот и тот», что произошло в европейском искусстве, в результате чего оно вообще ушло из религии, а призвана поддерживать древнюю идеологию и империю заодно (раз уж есть «симфония»).

О папской революции. Все последующие события в папстве не отменили Диктатов Григория Седьмого и папе до сих пор желают здравствовать в каждой мессе ежедневно. Право, созданное на основе первого разделения властей — духовной от светской — определило создание гражданского и открытого общества до сих пор, несмотря опять же — а иногда и благодаря — множеству последующих событий. Итальянские республики заменились синьориями, но города в

Европе уже не вернулись к античности. Что тут особенно смелого заявить о преемстве? У нас Уголовный кодекс имеет источником «Русскую правду» — если проследить. А событий прошло много.

Первый факультет в европейских университетах — правоведения, богословие пришло скоро и рядом и не противоречило ему. И богословие многие считают тоже наукой. Я, правда, скептически к этому отношусь, но не могу не видеть, что масса дисциплин от него началось — все методы работы с источниками хотя бы — археография и т.п. Третий факультет — медицинский. Этого достаточно для развития всех наук, которые сейчас здравствуют — все оттуда отпочковалось. — Что тут особенно смелого так заявить? Это банально. А от конфуцианской грамоты — вот было бы круто!

Ньютон, кстати, никакие свои богословские труды начальству университетскому не подавал — его быстро бы выгнали, потому что он был еретик-антитринитарий, хотя и работал в Тринити-колледже. Он занимал кафедру и читал натуральную философию — то есть физматематику. Его приглашали стать членом колледжа, то есть монахом — он отказался.

Я рад, что наша полемика закончилась и жаль, если она не будет опубликована.

А.В.

Я думаю, что дискуссию можно опубликовать. Позвольте в заключение несколько частных замечаний.

Я согласен с Вами по поводу Ньютона, а по поводу православного искусства — нет. Различие между характером искусства Феофана Грека и Андрея Рублева бросается в глаза, оно не в одних художественных приемах, но в некотором смысле идейное. Так же как между воззрениями Иосифа Волоцкого и Нила Сорского. Андрей Тарковский почувствовал это и обыграл в своем знаменитом фильме. На мой взгляд, видеть непреодолимую границу между западным и восточным христианским искусством вряд ли обоснованно. Об этом, кстати, свидетельствовала и выставка «Во Христе/In Cristo» в Третьяковской галерее, зрители которой имели возможность сопоставить работы Джотто и его русских современников из собрания галереи, так же как и зрители ответной выставки в Баптистерии Флоренции.

Что касается науки. Как социальный институт, европейская наука Нового времени — явление особенное. По содержанию — нет.

Опиралась на античную, византийскую, арабскую, среднеазиатскую науку. От якобы гонимых ученых исламского мира остались полные ценные научные трактаты, астрономические таблицы. Известна древняя Великая китайская теорема об остатках. Ну и т.п. Сила западно-европейской науки не в ее обособленности от достижений предыдущего развития и современников из других частей света а, наоборот, в том, что она их освоила и развила.

Г.А.

Насчет сохранения знаний — тут мы едины. Я и говорил, что все знания спасены в Европе — античные, арабские (хотя они по большей части сирийские), индийские и т.д. Потому что создана инфраструктура и профессиональная наука, а не случайные удачи. При всех жутких войнах университеты никто не сжигал. Они стали выгодны всем.

Спасибо за внимание!

А.М. Валуев

ОПРАВДАНИЕ ЗЛА В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Своеобразие восприятия М.Ю. Лермонтовым ключевых нравственных категорий многоаспектно и в ряде отношений является не исключительно его личным достоянием, а отражением общих позиций литературного направления, к которому относится его творчество. В самом деле, тема оправдания зла или любования злом — не редкость для разных эпох европейского романтизма; для примера укажем на мистерию Байрона «Каин» и поэтический сборник Бодлера «Цветы зла». Применительно к Лермонтову можно отметить многие переклички с Байроном. Но не даром Лермонтов писал:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

Биографические истоки этого своеобразия не являются тайной. С самых ранних лет ребенок испытал острый конфликт между своими родственниками, в результате чего практически лишился воз-

возможности общения с отцом. При этом, помимо личностных причин, здесь обнаруживались и социальная подоплека: для бабушки поэта, принадлежавшей к известному роду Столыпиных, Лермонтовы представлялись слишком худородными.

Что касается жизни самого поэта, он не мог не осознать неблагоприятности, безнравственности некоторых своих поступков (особенно интриги против Екатерины Сушковой), но в порядке их защиты перед самим собой ему требовалось истолковать их как неизбежные, а может быть, даже оправданные. Но это не сводилось к внутренней борьбе, о которой мы вряд ли можем составить ясное представление. Будучи поэтом, Лермонтов в своих произведениях придавал таким конфликтам черты общераспространенности и, будучи мотивирован самооправданием, придавал ему форму оправдания общественно значимых явлений. В связи с этим особое значение приобретает название его романа — «Герой нашего времени».

Читателя-современника не только должно было шокировать название «героя» для явно безнравственного человека. Выражение «нашего времени», по-видимому, должно наводить на мысль об относительности границ для разных эпох. Эта мысль развивается в романе также применительно к месту действия. Трудно возразить Лермонтову, когда он подчеркивает относительность представлений о добре и зле, несовпадение их в различных культурах. Недаром не Печорин, про которого автор справедливо полагает, что читателям он будет представляться человеком порочным, а вполне добродетельный Максим Максимыч признает оправданными для своей среды некоторые горские обычаи. Однако вряд ли такие соображения дают основания признать, что и нарушение героем Лермонтова российских нравственных норм может быть оправдано обстановкой, в которой он действует. И в самом деле, если в начале романа Печорин с помощью коварной интриги (так сказать, кавказского образца) завладевает черкесской княжной Бэлой, то впоследствии он не менее успешно интригует уже против представителей своего социального круга.

Оправдание того, что в глазах обычного человека представляется бесспорным злом, может очень невыгодно характеризовать произведение, сколь бы увлекательно оно ни было написано, и компрометировать его автора. В связи с этим Лермонтов чаще всего свою позицию высказывает не напрямую, а «поручает» высказать ее

своим героям. В драматическом произведении («Маскарад») другой возможности и не существует — разве что вывести на сцену героя-резонера, рупор авторской позиции, но для той эпохи это было бы явным архаизмом. Но в романе или поэме автору нет необходимости прятаться за своих героев. Тем не менее, большая часть «Героя нашего времени» имеет форму записок Печорина, а в поэме «Демон» голос автора и героя часто сливаются, и, говоря от своего имени, поэт как бы пересказывает мысли и переживания Демона. В связи с таким построением произведений необходимо обосновать, почему автор, говоря устами героев, всё-таки дает понять читателю, что он и сам мыслит подобным образом.

В «Маскараде» Лермонтов не вводит никакого персонажа, единственное предназначение которого — быть рупором авторской позиции, авторского суда над происходящим. Однако функции главного героя раздваиваются. С одной стороны, он активно действует, переживает происходящие события и снова действует, совершает злодеяние, — отравляет жену, ставшую жертвой интриги, наконец, сходит с ума. С другой — именно ему — игроку, вероятно, шулеру, за которым, кроме убийства жены, стоит, очевидно, немало и других неблагоприятных поступков, — автор поручает высказать свой суд над обществом. Услышав такие речи при других обстоятельствах, мы бы решили, что перед нами демагог, таким способом пытающийся обелить свои грехи. Но в структуре драмы не возникает возможности критически оценить такие заявления, как, может быть, резонные сами по себе, но неподобающие в устах сомнительного героя. Напротив, именно отсутствие в драме какого-либо противовеса таким речам подводит зрителя драмы или читателя ее текста к мысли о том, что незаурядный герой во многом оправдан в своей линии поведения. К этому добавляется благородный, великодушный поступок, который он совершает в отношении князя Звездича, совершенно безвозмездно отыгрывая его проигрыш. То, что способный на великодушие герой не проявляет никакого великодушия к своей жене, полностью попав в плен подозрений, представляет нам убийство Нины не как злодейство со стороны порочного человека, а как роковой выход из трагической ситуации, с которой даже сильному и умному герою справиться не по силам. Получается, что это не просто убийство на почве ревности. В своих речах Арбенин всячески подчеркивает, что его юная жена — это не про-

сто увлекшая его женщина, которая сама по себе могла быть вполне заурядной. Для Арбенина Нина — это противовес всему дурно устроенному мирозданию. И если такая женщина, как это показалось Арбенину в результате коварного обмана, оказывается явлением того же порочного мира, то это означает для героя крушение образа мира, в котором, кроме зла, есть что-то чистое, святое. Да, герой был обманут. Но Лермонтов подводит нас к мысли, что если бы Нина и в самом деле изменила ему, то она бы заслуживала такой участи даже в большей степени, чем любая другая, в которой нельзя было предполагать такой душевной чистоты,

За свое как бы неумышленное злодеяние Арбенин наказан, но не человеческим судом, которому он должен был быть предан как убийца, а судом божьим.

Для того чтобы понять позицию Лермонтова, попробуем иначе, по-житейски, представить себе ситуацию, изложенную в драме. Порочный человек, благосостояние которого нажито несправедливым путем, в силу своей испорченности поверил в измену своей жены и совершил самосуд. Никакой обман со стороны врагов не может служить серьезным смягчающим обстоятельством для убийцы, поскольку, даже если бы жена и вправду изменила ему, он, по своим нравственным качествам, не вправе был требовать от нее безупречного поведения. Едва ли следует также предполагать возможность состояния аффекта от мнимых свидетельств измены жены у такого человека, ибо его обогащение путем карточной игры было бы невозможно без незаурядного хладнокровия.

Не так представлена ситуация у Лермонтова. Само систематическое обогащение Арбенина за счет карточной игры не представлено как результат постоянного обмана. Арбенин способен осознавать свои грехи, как и пороки общества. При этом значительность героя подчеркивается ничтожеством его человеческого окружения. Особенно едко охарактеризован интриган и ростовщик Шприх, который ведет деятельность, в сущности, совершенно законную, хотя и непохвальную в глазах большинства общества. Заметим, что с более естественной точки зрения он не так вреден — явно никого не разоряет, в отличие от Арбенина, доходы которого с неизбежностью предполагают разорение проигравшихся. Но в глазах Лермонтова среди всех мужских персонажей, т.е. внутри замкнутого мира драмы, этот игрок оказывается лучшим человеком. А его трагедия и то

зло, которое он совершил,— является, в сущности, результатом дурного мироустройства. В котором и такая чистая женщина, как Нина, оказывается совершенно одинокой.

Печорин в «Герое нашего времени» оказывается виновником гибели уже двух человек, одного из которых он застрелил лично. Но ситуация повторяется. Конечно, и гибель Бэлы лежит на совести Печорина, поскольку, по своей прихоти вторгшись в чуждый ему мир общественных отношений кавказских горцев, он поставил ее в опасное положение. Кроме того, Бэла и при жизни страдала от охлаждения чувств Печорина к ней, которые для нее были единственной отрадой в том двусмысленном положении, в котором она оказалась после похищения. Здесь мы, разумеется, не увидим никакого оправдания безнравственного поведения героя.

Но важна композиция романа. В повести «Бэла», идущей в начале романа (хотя по хронологии жизни героя она должна была бы находиться в конце) герой совершает совершенно неизвинительные поступки, правда, оказываясь лишь косвенной причиной смерти Бэлы. В «Княжне Мери», составляющей центральную и наиболее обширную часть романа, герой убивает Грушницкого на дуэли, вызванной затеянной им самим интригой. Но автор заставляет Грушницкого и его друзей совершить подлый поступок (в возможность которого в реальности трудно поверить), который будто бы оправдывает действия Печорина. Правда, Печорину в ходе интриги против раздражающего его Грушницкого потребовалось обманывать княжну Мери, добываясь ее расположения при полном равнодушии с его стороны, а когда она увлеклась, объявить ей, что в действительности она его не интересуется. Душевная травма девушки остается на совести Печорина и не находит никакого оправдания со стороны автора. В этом случае Лермонтов не пытается выдать зло за добро.

Но роман кончается иначе — героическим поступком Печорина, справившегося с буйствующим пьяным казаком, убившим Вулича и угрожающим окружающим. При этом Печорин и сам подвергал свою жизнь серьезной опасности и вышел победителем. Однако этот случай оказывается чуть ли не единственным в его жизни проявлением доброго начала. Этой непроявленности добра, однако, Печорин находит объяснение, и виновником ее оказывается ни много ни мало современная эпоха в жизни всего видимого ему челове-

чества! Можно было бы отнестись к такой софистике с иронией или сарказмом, но автор не оставляет читателю ни такой возможности, ни даже времени на размышления. Как только заканчивается философствование героя, почти сразу же за ними следует цепочка событий, ведущая к неожиданному подвигу героя. А потом — уже ничего, читателю осталось только вспомнить, что Печорин умер от неизвестной причины.

Неудивителен такой финал, особенно если учесть, что автор вкладывает с голову героя свои собственные мысли, выраженные в стихотворении «Печально я гляжу на наше поколение», написанном в период работы над романом. Но если вдуматься, такие аргументы для оправдания в целом пустой жизни Печорина совершенно несостоятельны. Как он справедливо говорит о себе, «не люблю останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли». Напротив, всё повествование наполнено напряженными интригами главного героя и интригами против него, так что говорить о его бездеятельной жизни не приходится.

Поразительно, что изображая многие крайне неблагоприятные поступки Печорина, автор делает достаточно для того, чтобы представить его в целом жертвой обстоятельств, внешних сил. Иногда он сам произносит слова оправдания, но чаще выражает свою оценку косвенно. Впрочем, сам повествователь (которому не придаются какие-либо черты, способные отделить его в глазах читателей от самого автора), вызывающий читателя к снисхождению при оценке Печорина, выглядит порой двусмысленно. Чего стоит фраза «известие о смерти Печорина меня чрезвычайно обрадовало»! Она в своем контексте говорит вовсе не о враждебности повествователя к Печорину, но лишь о крайней степени равнодушия к нему самому по себе: ему лишь хочется поскорее опубликовать увлекательную историю о своем герое, что было бы затруднительно, пока он был жив. Но будучи безразличным к живому Печорину, повествователь не скрывает своей увлеченности Печориным как героем повествования.

Интересно сопоставить оценку автором некоторых черт поведения Печорина и Грушницкого, которые в равной степени показывают тщеславие и самовлюбленность обоих. Грушницкому удастся привлечь к себе внимание, изображая разжалованного в солдаты (со стороны может показаться, что он наказан за какой-то смелый и

дерзкий поступок). Но после производства в офицеры он не может скрыть своего восторга, который можно счесть чрезмерным и даже неприличным.

А вот Печорин, скачущий верхом. Как он нравится себе! Но Лермонтов позволяет ему покрасоваться вволю, не столкнувшись с чьей-либо насмешкой.

Хронологически, замыслы «Маскарада» и «Героя нашего времени» возникли значительно позже, чем был задуман «Демон». Тем не менее, именно эта поэма, прошедшая восемь авторских редакций и, по-видимому, не нашедшая окончательной, вполне устраивавшей Лермонтова, пожалуй, несет идею оправдания зла в наиболее принципиальном и концентрированном виде. Недаром, в отличие от вполне приземленной, понятной читателю или театральному зрителю обстановки действия романа и драмы, в поэме действуют сверхъестественные силы, включая главного героя, а земная обстановка действия для современников Лермонтова экзотична, что также позволило поэту при ее обрисовке оторваться от бытовых подробностей.

Демон, обладая, как и положено такому персонажу, сверхъестественными возможностями, в то же самое время психологически подобен человеку. Эта черта поэмы возносит человеческие страсти на уровень устройства мироздания. Замечу, что традиционные религиозные воззрения отказывают как ангелам, так и демонам в наличии души, подобной человеческой. Так, в одной средневековой таджикской легенде выдумка о том, что Джебраил (в христианстве — архангел Гавриил) полюбил земную женщину, «разоблачается» именно на основании отсутствия у Джебраила души.

Двойственность образа Демона состоит в том, что он, как и положено бесу, творит зло, но в то же самое время совершенно не удовлетворен таким назначением и, с одной стороны, вспоминает обстановку первоначальной любви, в которой он существовал до отпадения от Бога, а с другой — стремится к новой любви, которую мечтает найти в земной девушке Тамаре. В этом отношении он видит себя совершенно отличным от прочих бесов, которые внушают ему отвращение. Но это вовсе не означает, что он как-то отходит от гордыни, которая, согласно религиозным взглядам, и привела к его превращению из ангела в демона. «Забвенья не дал Бог, да он не принял бы забвенья». Полны гордыни те посулы, которые он дает Тамаре, и кото-

рые предполагают столь же гордые устремления девушки, в свете которых обычная судьба знатной замужней грузинской женщины — ничто. «И будешь ты царицей мира».

Но эти посулы оказываются не только неисполнимыми, но и приводят к ранней смерти героини. Ничто не указывает на то, что Тамара внутренне согласна с тем жребием, который якобы уготовил ей Демон, поэтому в своей посмертной судьбе она оказывается в раю, вне досягаемости Демона.

Но сама необычность и в определенном смысле значительность судьбы Тамары неотделима от появления в ее жизни Демона. Что мы узнаем о ней до встречи с Демоном? Только то, что она красива и грациозно танцует. Ее вполне устраивает роль невесты «властителя Синодала», она горюет о погибшем женихе. Те высокие качества, о которых говорит уносящий ее душу ангел, могли проявиться только во внутренней борьбе, вызванной любовью Демона. И оказывается, что без Демона она осталась бы заурядной женщиной, а Демон, так или иначе поделившейся с ней своими терзаниями, тем самым дал ее жизни незаурядность, и в этом смысле он вышел из роли вечного злодея. Получается, что для Лермонтова в определенном смысле Бог виноват в том, что Демон остался демоном, а не был прощен за добрые движения души.

И в дурно устроенном мироздании, как оно представлено в «Демоне», и в современном, узнаваемом светском обществе, где разворачивается действие «Маскарада», автор не показывает никакой возможности для проявления добродетели. Чистые душой Тамара и Нина ничего не совершают. В «Герое нашего времени» взгляд автора на соотношение добра и зла несколько меняется. Мы видим несколько персонажей, прежде всего, Максима Максимыча, живущих порядочно и проявляющих свои добрые качества. Но при этом всё же не они ставятся в центр повествования, а Печорин и окружающие его люди сомнительных достоинств.

Такой взгляд на мир в известном смысле погубил автора, стал причиной его смерти. Своей гибелью Лермонтов парадоксально подтвердил справедливость высказывания Пушкина («Слова поэта суть его дела»). В его случае литературный вымысел как бы материализовался, но приобрел собственную, неподвластную сочинителю логику. Поражает литературная подоплека дуэли. Нет, не литературные недоброжелатели поэта, если такие вообще существовали, торопили

гибель поэта. И не представители высших кругов, принявшие на свой счет оскорбления, которыми он осыпал их в стихотворении «Смерть поэта». И те, и другие были далеко. Но Мартынов, много лет бывший приятелем Лермонтова, также был стихотворцем, поэтому с особой остротой воспринимал прямые или косвенные насмешки поэта, выраженные в литературной форме. «Возможно, Мартынов понимал и то, что он является одним из прототипов Грушницкого. При его ограниченности и непомерном самолюбии это также могло вызвать чувство недоброжелательства к Лермонтову» [1, с. 271]. Иначе как злую насмешку нельзя было воспринимать эпиграмму Лермонтова:

Он прав! Наш друг Мартыш не Соломон,
Но Соломонов сын,
Не мудр, как царь Шалима, но умен,
Умней, чем жидовин.
Тот храм воздвиг и стал известен всем
Гаремом и судом,
А этот храм, и суд, и свой гарем
Несет в себе самом.

Последние строки, намекающие на якобы неспособность приятеля иметь успех у женщин, должны были быть особенно обидны храброму 25-летнему офицеру, успевшему дослужиться до чина майора.

В романе Печорин — alter ego автора — на дуэли карает раздражавшего его Грушницкого за его подлый поступок, убивая его в тот момент, когда тот уже не имеет возможности стрелять. В действительности всё произошло наоборот: именно Мартынов, прежде не сделавший ничего дурного Лермонтову, застрелил его. Исследователи пришли к выводу, что характер смертельного ранения поэта делает наиболее вероятным предположение, что Лермонтов в момент выстрела поднял руку с пистолетом вверх, а значит, не целился в Мартынова. Но такое поведение на дуэли принявшего вызов Лермонтова могло быть воспринято Мартыновым как новое оскорбление, и поэтому трудно осуждать того за выстрел в фактически безоружного, но продолжавшего дерзить ему поэта.

В заключение замечу следующее. Принимаем или не принимаем мы как читатели позиции Лермонтова — это вопрос не эстетического порядка. Если нас устраивает взгляд автора на некоторые по-

роки как на неизбежные и даже оправданные, то почему? Не хотим ли мы тем самым оправдать безнравственные поступки, которые уже совершили или готовы совершить?

Еще острее вопрос стоит перед увлеченными творчеством поэта литературоведами и литературными критиками, нуждающимися в том, чтобы убедить читателей в оправданности его нравственных позиций. Вот как рассуждает, например, Ираклий Андроников.

«В мире, где нет ни чести, ни любви, ни дружбы, ни мыслей, ни страстей, где царят зло и обман,— ум и сильный характер уже отличают человека от светской толпы. И даже если над ним тяготеет преступное прошлое, как над Арбениным, он все равно возвышается над толпой, и толпа не смеет судить его. «Да, в этом человеке есть сила духа и могущество воли, которых в вас нет,— писал Белинский, обращаясь к критикам лермонтовского Печорина.— В самых пороках его проблескивает что-то великое, как молния в черных тучах, и он прекрасен, полон поэзии даже и в те минуты, когда человеческое чувство восстает на него: ему другое назначение, другой путь, чем вам. Его страсти — бури, очищающие сферу духа...» [1, с. 20–21].

На наш взгляд, такие апологетические суждения лишь разъясняют позицию Лермонтова и его литературного направления, но далеки от трезвых оценок и только вводят в заблуждения того, кто им поверит. Хочется горячо возражать, что не существует таких обществ, в которых для человека нет иного выбора, кроме зла и обмана. Впрочем, читатель этой статьи может и не согласиться здесь с ее автором.

Литература

1. Лермонтовская энциклопедия. 1814–1841 / Ин-т рус. литературы АН СССР (Пушк. дом); ред. И. Л. Андроников и др. — М.: Большая Рос. энцикл. (БРЭ), 1999. - 784 с.

ЧЕЛОВЕК КАК ПРЕДМЕТ ФИЛОСОФИИ ДЕВЯНОСТЫХ

«Современные философы опасаются... уже не недостатка, не скудости знания, а его избытка» [8, с. 48]

Г. Кюнг

«Подлинная мысль была предана в большинстве стран, и сам факт предательства объединял изменников мысли как сообщников» [10, с. 102]

М. Мамардашвили

Эпоха девяностых с исторической точки зрения является для человечества особым, поворотным этапом его существования. Об острейшей актуальности антропологической проблематики в те годы свидетельствует наличие невероятного «разброса мнений» (в том числе и среди виднейших мыслителей), парадоксальных тенденций в ее трактовке: от ретроградных до крайне радикальных, при этом нередко взаимоисключающих и непримиримых — даже в условиях философского плюрализма. Не случайно «лейттемой» XIX Всемирного философского конгресса, состоявшегося с 22 по 28 августа 1993 года в Москве, стала именно проблема гуманизма — как достигшая в те годы некоей «критической отметки», за которой она рисковала разрастись в глобальную катастрофу планетарного (а может быть, и большего) масштаба.

«Антропологический поворот» в философии последних десятилетий XX века дал начало ряду новых наук, изучавших в ту эпоху основные проблемы философской антропологии: человек как целостная структура; его место в целостной структуре бытия; свобода и зависимость человека; смысл его жизни и смысл существования бытия; иерархия общечеловеческих ценностей; пути выявления возможностей человека и др. И, наконец, именно в девяностые закономерным стало возникновение потребности в формировании «новой этики» — этики гуманизма — как объединяющего, регулирующего фактора в развитии всех видов человеческой деятельности, поскольку абстрагирование некоторых из них могло бы привести к непоправимым последствиям.

К философской трактовке морально-этических категорий добра и зла тема «Человек как предмет философии девяностых» имеет самое непосредственное отношение — думается, что именно сейчас настало время ее объективного осмысления. В данной статье автор, осознавая сложность избранной темы, хотел бы попытаться дать самую общую характеристику наиболее важных, по его мнению, аспектов антропологической проблематики «посттоталитарной эпохи»: технологического, экологического, культурно-эстетического и теологического, — эпохи, начало которой для нас, как и для всего мира, связывается с 1991 годом — годом крушения СССР, крупнейшего «тоталитарного» государства, — вернее, его пресловутой административной системы.

Гнозис, всегда являвшийся важнейшим фактором технологического прогресса человечества, достиг на исходе XX века невероятно высокой ступени своего развития. Кроме того, по убеждению некоторых философов тех лет, рост знания «характеризуется в нынешнюю эпоху чрезвычайно возросшей динамикой» [12, с. 91]; это обстоятельство поставило перед человеком новые гуманитарные проблемы, которые мы здесь рассмотрим.

Прежде всего, нужно отметить, что к тому времени возникла необходимость поиска нового аксиологического подхода к накопленным научным знаниям — «отсечения лишнего на сегодняшний день путем отбрасывания представляющегося на сегодня еще или уже «неудачным»» [6, с. 115]. Таким образом, мир науки, с позиций сциентизма, представлялся тогда «миром научных истин, выделенных из... разноголосья, царящего в научном обществе» [6, с. 115].

В то же время становились более значимыми те идеи антисциентизма, которые были направлены против узко понимаемой «рациональности»; в области философии науки, изучающей формообразующие принципы деятельности человека и жизненного мира в целом, философ К. Хюбнер предлагал дифференцировать четыре основных ее формы, каждая из которых имела различную ценность, в зависимости от области применения в повседневной деятельности человека. Позитивности такого подхода были противопоставлены идеи «деконструкционизма» — американского течения, призывавшего к разрушению рационализма и логоцентризма; как писал Дж.Р. Серль, «мишень его — вся западная концепция рационально-

сти и все множество предпосылок, лежащих в основании наших представлений о языке, науке и здравом смысле» [15, с. 65]. Естественно, что такой крайний радикализм не находил поддержки у подавляющего большинства ученых: социологические исследования показывали необоснованность обвинений в адрес модернизации общества как провоцировавшей увеличение человеческой отчужденности, хаотичности и враждебности между общественными группами и обезличивание людей. «Всякую картину мира можно вывернуть наизнанку и описать в языке противоположной ей альтернативы» [19, с. 52], справедливо замечал Дж. Холтон, рассуждая об антисциентизме и выявляя его вторичную природу. Но, с другой стороны, наукознание эпохи девяностых, создав стройную и объективную концепцию «человека модерна» (см. [19, с. 45]), не должно было, по мнению философов, игнорировать критические стрелы в свой адрес.

Еще один важный момент этой проблемы: самые высокоразвитые (и потому рискующие стать самыми опасными для общества) научные технологии всегда ассоциировались с их принадлежностью исключительно ограниченному кругу лиц, приближенных к властным структурам какого-либо государства. Поэтому причину неприятия, к примеру, пресловутых ядерных реакторов представителями некоторых гуманитарных профессий в те годы (журналистами, артистами, поэтами, религиозными деятелями, лидерами движений и т.д.) следует также искать в политических амбициях или в недоверии к власти, которая этими технологиями распоряжается. Действительно, общественное положение этой категории людей часто укрепляется их популистскими идеями, основанными на «дискредитации традиционных... структур власти» [2, с. 69], и «работать» эти идеи в обществе перестанут только в том случае, когда «люди, рассчитывающие получить эффект от применения некой технологии, научатся уважать права людей, которым эта технология может принести вред» [2, с. 70].

Научно-техническая революция, давшая человечеству колоссальные преимущества, породила вместе с этим, как известно, ряд проблем, связанных с его взаимоотношениями с природной средой. Провозглашение концепции приоритета общечеловеческих ценностей, органичного взаимодействия человека и природы в целях сохранения цивилизации не снимало острой актуальности

этих проблем. Возникавшие все новые экологические программы, движения (к примеру, международное движение «Биополитика») пытались привлечь внимание к отдельным, требующим незамедлительного решения вопросам экологии; однако всеобъемлющая программа такого рода в то время еще не была разработана.

Философы видели в качестве одной из причин подобной ситуации чрезмерный радикализм некоторых аспектов экологического движения. Преодоление его и объединение этих тенденций на основе философского знания (то есть универсальной теоретической концепции выхода из экологического кризиса) могли бы стать реальной возможностью решения этой сложнейшей задачи. Другая причина кризиса виделась в извечной проблеме соотношения теории и практики, приобретающей в экологическом контексте угрожающие масштабы: «практика, не соразмерная теории, может в современных условиях, когда небывало возрастает социальная опасность ошибок, оказаться губительной» [7, с. 27]. Крайняя осторожность практических действий в сочетании с «принципом решимости» в теории (идущим от экзистенциального мироощущения), способным «отчетливо представлять все логические следствия из возникающих проблемных ситуаций даже тогда, когда... самообман кажется более желаемым результатом» [7, с. 27], — вот путь, который мог бы привести к урегулированию конфликтов между социальной и природной средой¹.

Искания философов в этом направлении не прекращались со времен В.И. Вернадского, предложившего известную идею «ноосферы». Логически ей преемственной и обогатившей ее стала в эпоху девяностых концепция «этосферы» — «более высокой, чем ноосфера, стадии развития Земли, на которой этические принципы... становятся основными регуляторами всех сущностно важных отношений людей друг с другом... и человека, а вместе с ним и всего человечества со всею живой природой, со всеми организмами Земли» [16, с. 103]. Возросшая в то время опасность самоуничтожения (или вырождения) человечества заставили задуматься над изменением самого человеческого мышления и, как следствие, над изменением общественного статуса гуманитарных наук, через кото-

¹ Идеальным, но вряд ли достижимым методом уравнивания экологической проблемы философ С. Крымский называл «созерцание» — как «обращение экологии внешней предметности в экологию культуры» [7, с. 27], подчеркивая этим зависимость экологического сознания человека от его культурного уровня.

рые должны были бы внедряться в общественное сознание идеи ко-эволюции человека и биосферы, нашедшие свое выражение в идеях «биологического структурализма», апеллировавшего «и к нормам «точного» естествознания, и к ведущим принципам гуманитарного знания, гуманистичной философии» [5, с. 145]; попросту говоря, должна была внушаться идея любви ко всему живому: «без любви, без принятия других живущих помимо нас самих не существует социального прогресса, а значит, не существует человечности» (Х. Матурана, Ф. Варела; цит. по [5, с. 148]).

Общая тенденция, характерная для эстетического мировоззрения того времени, сводилась в подавляющем большинстве источников к преобладающему влиянию феноменов постмодернизма и деконструкционизма на культуру.

Каковы же были, в понимании философии девяностых, причины этого явления? Далеко идущие предположения исходили из болезненного сознания «переломности» текущего момента, присущей всем без исключения сторонам жизни общества и особенно проявившейся в культурных процессах. «Изжила себя культура, возникшая еще в Афинах, Иерусалиме и Риме. Завершает свой путь цивилизация, рожденная этой культурой» [11, с. 85], констатировал философ В. Налимов. Доказательства этой констатации предоставляла история самой культуры: в XX веке возникало немало направлений, часто взаимоисключающих друг друга, но при этом существовавших уже в условиях не воинствующего антагонизма, а свободного плюрализма; в сравнении с прошлым, когда длительные эпохи постепенно сменяли одна другую (ренессанс — барокко — классицизм — романтизм — реализм — модернизм), в середине XX века, как известно, возникла ситуация «художественного взрыва», снявшая многие эстетические критерии. Именно она привела к возникновению феномена постмодернизма, который в ряду прочих «измов» стоял совершенно особо: методы его воздействия были основаны на принятии всех элементов предшествовавших культур, вместе с осознанием их «бессмысленности» в современном контексте и в ценностном сопоставлении друг с другом. Другими словами, постмодернизм стал как бы олицетворением девальвации всех культурных ценностей внутри самой культуры.

Корни постмодернизма, помимо собственно культурных, можно отыскать и в психологии того времени, — здесь уместно было

бы вспомнить о проблеме маргинализации: постмодернисты (Литотар, Бодрийяр, Деррида, Джеймсон, Далец, Гуаттари и др.) — это и были «маргиналы» от культуры; можно сравнить эту стадию развития культуры с последним для нее «временем разбрасывать камни», за которым должно было последовать «время собирать камни»; во всяком случае, культурологи уповали тогда на известный закон диалектики («отрицание отрицания») и, по аналогии с ним, ждали от грядущей культурной эпохи «распада распада», который привел бы к возникновению «новой культуры».

Деконструкционизм, о котором уже говорилось выше, являлся для культуры эпохи девяностых вариантом рассмотренного ранее явления, особенно распространившимся в области литературы и художественной критики; здесь господствовали идеи неприятия логики и рациональности, преподносившиеся их апологетами как «философия деконструкционизма». Причину их возникновения философы усматривали в преобладании над подлинно творческим началом «компилирования», свойственного большинству литературоведов и критиков и выдававшегося ими за «акт творения»; по словам Дж.Р. Серля, в данном случае «интеллектуальная слабость стала источником популярности» [15, с. 67]. Доводы в защиту этой «слабости» (вроде такого: «эффект деконструктивного анализа... это знание и чувство усвоения» (Куллер; цит. по [15, с. 65])) представлялись малоубедительными — но, однако, не лишенными определенного интереса.

Проблема востребования культуры, тесно связанная с предыдущей, оставалась общезначимой, но особенно остро она стояла в посттоталитарном мире — и, в частности, в России девяностых. Российская культура переживала тогда особенно глубокий кризис; об этом говорило, в частности, постоянно увеличивавшееся число публикаций на эту тему, причем большинство из них сходились в одном: «без наличия... культурных основ рынок может стать источником не обогащения народа, а его нищеты» [18, с. 7] (Д. Фурман). Источники необходимой материальной поддержки культуры могли быть самыми различными, однако представлялось, что в России она, в силу специфики социокультурного пространства, должна была спонсироваться, прежде всего, структурами «демократического» государства; иначе, по мнению Н. Лапина, мог

«заглохнуть» весь процесс гуманизации [9, с. 40], что привело бы российский социум к непоправимой беде.

Наиболее загадочная и не поддающаяся обыденной систематизации проблема — человек и вера. Множество «копий» было «поломано» философами вокруг нее, и это закономерно сделало теологическую проблематику гораздо более актуальной именно на исходе XX века.

Один из ее аспектов — религиозная нравственность в антропологии, издавна занявшая лидирующее положение в понятии о человеческой духовности. Известно, что духовность и культура — тесно взаимосвязанные явления, и нет ничего удивительного в том, что те культурные процессы, о которых говорилось выше, нашли свое отражение и в духовном мире человека того времени. Разрушение «универсалий, определивших развитие человеческого Духа и Культуры» [14, с. 88], — к которым философ В. Розин относил пол человека, его тело, понятия нравственности, семьи, личности, — могло, по его мнению, «привести... к появлению людей-монстров и даже гибели нашей духовности и цивилизации» [14, с. 88] (если иметь в виду сексуальную революцию как закономерное выражение «духовного постмодернизма»). Вопрос этот можно было бы, однако, повернуть в другую сторону, связав его с гипотезой о негативности существования самой человеческой цивилизации, трактовавшейся чем-то вроде уродливой «раковой опухоли» на теле земной Природы, — для такого подхода «разложение» цивилизации играло бы как бы «гигиеническую» роль — в целях сохранения самой Жизни, в ее бесконечном многообразии видов и процессов их взаимодействия; но, поскольку это весьма спорная (и, более того, антигуманистическая) концепция, мы позволим себе оставить ее за рамками данной статьи.

К области духовного следует отнести значительно возросший в то время интерес к астрологии — как к своеобразному центру притяжения человеческой потребности верить во что-либо (в тех случаях, когда ортодоксальная религия по каким-то причинам не находит отклика в духовных исканиях конкретного индивида). Философия девяностых, называя астрологию «мощным социокультурным механизмом», видела в ней «орудие манипуляции сознанием», которое «функционирует в виде идеологического или личностно-психологического феномена» [13, с. 24]. В то же время отмечалось

и наличие в ней позитивного начала: по мнению астрологов, с которыми соглашались некоторые философы, эта quasi-религия «несет в себе экологические ценности» [13, с. 24]. Можно было принимать или не принимать такую точку зрения; при более глубоком же рассмотрении механизмов воздействия подобных «оккультно-магических» форм постижения действительности выявлялись отдельные моменты, «блокирующие духовное развитие человека и подавляющие внутреннюю жизнь души» [1, с. 34], то есть на деле не укреплявшие, а уничтожавшие человеческую личность. «Здесь нет речи о достоинстве человека, свободе мысли и совести, нравственной ответственности, смысле жизни и поиске истины. Языческое умонастроение несовместимо... и с высшими ценностями культуры, и с наукой» [1, с. 34], считал философ Л. Василенко. Таким образом, осмысление этой проблемы философией, как видно из цитируемых источников, в то время не достигло уровня обобщения и аксиологической обоснованности. Автор настоящей статьи предполагает, что истина заключается в том, каково отношение субъекта к астрологическим константам или прогнозам, в том, какую цель он преследует, обращаясь к ним.

Несколько слов о положении дел в ортодоксальном мире религии девяностых. Представители самых влиятельных его направлений (христианства, ислама, буддизма), понимая серьезность последствий, которые может повлечь за собой кризис духовности цивилизации, пытались приложить совместные усилия для его преодоления путем экуменистического сознания — альтернативы духовному противостоянию, имевшему место на протяжении значительной части истории религии. Неизбежность конструктивного диалога с инаковерующими осознавалась тогда в полной мере; но осознавалась и неизбежность возникавшего при этом риска потери цельности, силы и духовного смысла для каждой из сторон — в результате плюралистического подхода к «вечным ценностям» религии. Действительно, «религиозный постмодернизм» мог бы, наверное, стать последним логическим шагом на пути отрицания этих ценностей, ведущем цивилизацию к Апокалиптическому концу: «мы придем к единству мертвых душ, христианских кладбищ» [4, с. 90], предостерегал о. Романо Скальфи и предлагал парадоксальное понимание христианской экуменистики: «чтобы подготовить дорогу к объединению, католики должны становиться более като-

ликами, а православные — более православными» [4, с. 90]. Иначе говоря, процесс интеграции духовного мира должен был быть уравновешен противодействующим ему процессом генерализации; тогда «движение веры» (Л. Шестов) во взаимодействующих направлениях дало бы желаемые результаты.

Как уже было отмечено, проблемы философской антропологии стали центральными на XIX Всемирном философском конгрессе, который был проведен в 1993 году в России впервые за почти 100-летнюю историю своего существования (и впервые за многие годы — в атмосфере научного диалога, а не материалистско-идеалистского противоборства). Этим проблемам, входившим в триаду «человек — человечество — человечность (гуманизм)», было посвящено пленарное заседание «Современный гуманизм: идеалы и реальность»; общая антропологическая тема конгресса («Человечество на переломном этапе: философские перспективы») отразилась и во всех других сферах интересов московского форума. Мы остановимся на некоторых принципиально важных моментах, дополнявших то, о чем уже говорилось выше.

Небезынтeресной представлялась, в частности, мысль, высказанная тогда философом В. Степиным: «многие выработанные философией идеи транслируются в культуре как своеобразные «дрейфующие гены»» [17, с. 15]; это было наиболее характерно для культуры того времени (где философия постмодернизма обосновалась со своими идеями достаточно прочно), но имело место и в предшествовавшие эпохи: известно, например, что многие мастера искусства (вплоть до гениально одаренных) находились под влиянием «дрейфующих генов» философии, — а порой и сами создавали эти «гены», направляя их в стихию творческого процесса (своего или своих учеников); «философскими генами» были созданы, к примеру, знаменитые художественные и исполнительские школы, эстетические направления в искусстве и т.д. Таким образом, культура эпохи девяностых могла (и должна была, по мнению философа), в свою очередь, стать своеобразной «сферой поиска» для философского осмысления будущего.

Относительно будущего человеческой цивилизации участники конгресса в целом отдавали предпочтение оптимистическим прогнозам. Но в отношении концепции ненасилия был отмечен ряд вызывавших тревогу тенденций. Опасение вызывало то обстоя-

тельство, что чрезмерный радикализм в призывах к ненасилию мог обернуться полной противоположностью (это, как известно, и произошло, спустя чуть более месяца после завершения конгресса, во время октябрьской трагедии 1993 года в Москве). Так, философ А. Гусейнов, четко сформулировав принципы ненасилия, выразил надежду, что при разумном их использовании концепция ненасилия спасет человечество от гибели.

Необходимость качественного изменения человеческого мышления на переломном этапе цивилизации связывалась с противоречием в вопросе о возможности изменения самой человеческой сущности: практика показала, что утопические идеи рано или поздно «приспосабливаются» к человеческим слабостям и постепенно превращаются, по сути, в совершенную противоположность. А. Гусейнов, тем не менее, высказывался за «качественный сдвиг вперед, равнозначный смене основ жизни» [3, с. 41]. Основным моментом для этого «сдвига» в мышлении он считал его «изменение... в своем отношении к злу и насилию» [3, с. 40], — но при этом добавлял лукаво: «люди — не ангелы; об этом можно сожалеть, но исправить такое положение дел нельзя» [3, с. 35].¹

В предпринятой нами попытке показать с позиций философии основные процессы, происходившие с человеком и человечеством в эпоху девяностых, мы остановились на актуальных для того времени трактовках технологического, экологического, культурно-эстетического и теологического аспектов философской антропологии и дали краткое резюме по их рассмотрению на XIX Всемирном философском конгрессе. В процессе работы автор стремился создать объективную картину взаимовлияния внутри всего комплекса животрепещущих вопросов, связанных с человеком и касавшихся в значительной мере всех людей той эпохи.

Литература

1. Василенко Л. Магия: старое зло или новое благо? // Вопросы философии. — 1994. — № 2. — С. 25–34.
2. Вирт С. Почему люди стали бояться реакторов? // Вопросы философии. — 1992. — № 2. — С. 59–71.

¹ По аналогии с известным выражением, такая мировоззренческая сентенция могла бы быть названа «исправимо-оптимистической», — а это уже влияние «дрейфующих генов» постмодернизма.

3. Гусейнов А. Понятие насилия и ненасилия // Вопросы философии. — 1994. — № 6. — С. 35–41.

4. Движение к экуменистическому сознанию. Интервью с о. Романо Скальфи // Вопросы философии. — 1991. — № 5. — С. 87–94.

5. Карпинская Р. Биология, идеалы научности и судьбы человечества // Вопросы философии. — 1992. — № 11. — С. 139–148.

6. Князева Е., Курдюмов С. Интуиция как самодоистраивание // Вопросы философии. — 1994. — № 2. — С. 110–122.

7. Крымский С. Контуры духовности: новые контексты идентификации // Вопросы философии. — 1992. — № 12. — С. 21–28.

8. Кюнг Г. Когнитивные науки на историческом фоне. Заметки философа // Вопросы философии. — 1992. — № 1. — С. 41–51.

9. Лапин Н. Кризис отчужденного бытия и проблема социокультурной реформации // Вопросы философии. — 1992. — № 12. — С. 29–41.

10. Мамардашвили М. Мысль под запретом // Вопросы философии. — 1992. — № 5. — С. 100–115.

11. Налимов В. Размышления о путях развития философии // Вопросы философии. — 1993. — № 9. — С. 85–93.

12. Плотников Н. Реабилитация историзма. Философские исследования Германа Люббе // Вопросы философии. — 1994. — № 4. — С. 87–93.

13. Пружинин Б. Астрология: наука, псевдонаука, идеология? // Вопросы философии. — 1994. — № 2. — С. 13–24.

14. Розин В. Природа сексуальности // Вопросы философии. — 1993. — № 4. — С. 79–88.

15. Серль Дж.Р. Перевернутое слово // Вопросы философии. — 1992. — № 4. — С. 58–69.

16. Симкин Г. Рождение этосферы // Вопросы философии. — 1992. — № 3. — С. 95–103.

17. Степин В. Философия и образы будущего // Вопросы философии. — 1994. — № 6. — С. 10–21.

18. Трудовая этика как проблема отечественной культуры: современные аспекты (материалы «круглого стола») // Вопросы философии. — 1992. — № 1. — С. 3–29.

19. Холтон Дж. Что такое «антинаука»? // Вопросы философии. — 1992. — № 2. — С. 26–58.

Э.В. Иоч

«ЧЁРНЫЙ КВАДРАТ» К. МАЛЕВИЧА И ЧЁРНЫЙ КРЕСТ ЕГО ЖИЗНИ

Пять фрагментов

Идите и останавливайте прогресс!

К. Малевич (1926 г.)



Илл. 1.

1.

Немного в стороне от известного дачного посёлка Немчиновка летом 1988 г. На опушке леса появился небольшой бетонный куб. На одной его стороне – квадратный контррельеф, покрытый красным цветом. С противоположной стороны автор проекта В.Е. Андреенков собственноручно нанес такой лаконичный текст: в этой местности 21 мая 1935 г. был захоронен прах всемирно известного художника Казимира Малевича. Знак установлен 30 июля 1988 г.



Илл. 2.

2.

1 сентября 1956-го года автор данной статьи опаздывал на первую в своей жизни вузовскую лекцию на биолого-химическом факультете по курсу «Зоология беспозвоночных». Я влетел в уже полную аудиторию и вынужденно бухнулся на пустое место в первом ряду: «камчатка» была полностью занята: студент быстро становится студентом. Прямо передо мной стоял педагог, элегантно одетый в тёмный костюм и поглядывал на дверь. Вслед за мной появились ещё двое парней, одного из них знают все — Коля Дроздов. Я запомнил первый жест преподавателя, точнее — первый звук: он разломил мел и сказал: «мне так привычно — с мелом в руках. Как у Догеля — моего университетского профессора. Моя фамилия — Малевич, Иосиф Иосифович. Мы немного «поползаем» по беспозвоночным... На нашей весенней полевой практике в Ромашково, загляните также на кладбище, там есть доска с надписью «Малевич», плохо видно, осыпалась краска, надпись — «Казимир Северинович» — но автора «Чёрного квадрата» там нет: для него это кенотаф — знаете, что такое кенотаф? Вижу, что не знаете: у древних греков было принято: покойника сбросили в море к нашим дорогим простейшим — как сделать могилу в скале? Малевича нашего найдёте легко: на доске — белый крест равносторонний, тоже грече-

ский, как красный крест медицинский, или на старинных иконах на одежде святых – чередование Белых и чёрных крестов ... Только вот жизнь его в конце и после была как у тех святых – белая с чёрным...



Илл. 3.

И наш И.И. Малевич нарисовал мелом и быстро стёр чёрный крест. «Так, – сказал И.И. Малевич, – продолжим: так, записываем: классификация беспозвоночных: по латыни это будет: avertebrata - пишем. Первая классификация – Ламарка ...».

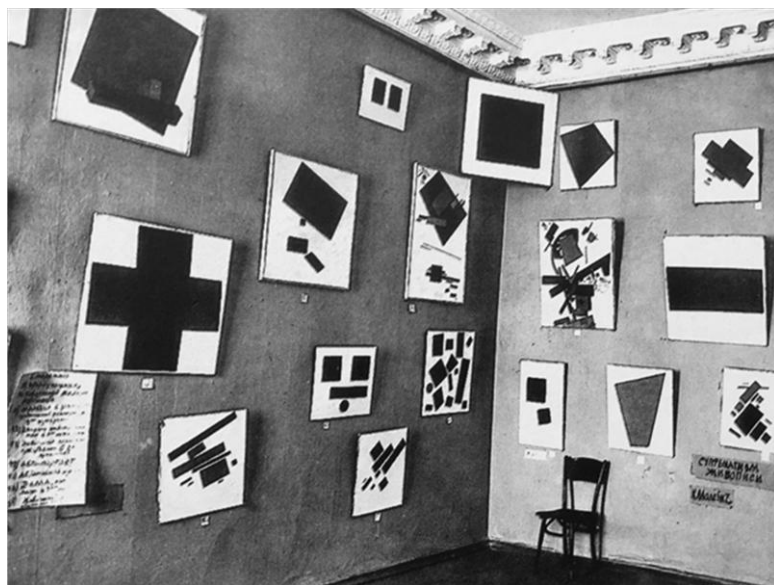
3.

Действительно, весной 1957 г. Мы впервые съездили в Ромашково на полевую практику. Многие, возможно, помнит очаровательный мультик «Паровозик из Ромашково»: паровозик «времен Стефенсона» с натугой, но весело дотащил нас до платформы Ромашково. Первое, что мы увидели – церковь. Наша профессиональная сверхзадача состояла в том, чтобы среди прочего найти в округе один два экземпляра представителя отряда орхидей под странным названием «Ятрышник мясокрасный». Орхидеи в Подмосковье? Нашли: изумрудно-зелёные листья, по форме как у лилии, с овальными чёрными пятнами. Рвать, выкапывать – нельзя: уникам – unicum. Потом прошли на кладбище. Нашли сразу по необычному кресту, отличающемуся от традиционных православных с диагональной, скошенной перекладиной.

Конечно, к этому времени мы уже знали, что о чёрном квадрате не нужно особенно распространяться, к тому же – не могила, а кенотаф и ещё что-то такое разное, что, конечно, как всякая тайна, неизвестность – притягивало...

4.

«Чёрный квадрат» – «Новое солнце» 20-го века – появился в окончательном виде в 1915-м году. Сейчас нечего добавить к тому, что знают многие. В художественном бюро Н.Е. Добычиной на Мойке в Петрограде были выставлены тогда 39 работ К.С. Малевича – и вот на фото – в «красном углу» – как видите – чёрный квадрат – «зародыш всех возможностей ... при своем развитии принимает страшную силу» лаконично и провидчески сказал автор.



Илл. 4.

А вот ниже слева – картина «Черный крест»— больше всех и расположен как бы ступеньками – ниже, ниже, ниже – как у Пушкина: «И пусть у ГРО-БО-ВО-ГО входа младая будет жизнь играть» (разбивка автора статьи). Пошли выставки, выступления, акции, публикации, ученики, а с 1917 г. – плюс директорство, поездки. «Слава льется, как дождь», – пишет КСМ домой, кажется из Польши. «Чёрный квадрат»— взрыв, 1917 год – тоже взрыв. «Чёрный квадрат»— наш, символ, образ революции. Но!

Но! 10 июня 1926г. в «Ленинградской правде» появляется статья «Монастырь на госснабжении», громящая идеи и дела Малевича и его коллег. Статья подписана: Г. Серый (псевдоним, конечно). Время для КСМ и его коллег становится «серым», а затем и просто чёрным. Зло начало вытеснять добро: власти ставят крест на этом и других направлениях художественной активности. КСМ снят с директорства, не публикуют, почти не выставляют, не покупают, бедствует («дыры в ботинках...»). Надо думать о дочери с великолепным, всеобъемлющем именем УНА; и т.д. и т.п. Начинает болеть... Проектирует процесс собственного конца и кончины. В частности – гроб в форме креста (в профиль конечно); прах разместить в «чистом поле», близ Немчиновки...

15 мая 1935 г. – смерть.

Власти, осознавая всё-таки, что сделал КСМ, выполняют последнюю его волю: захоронение праха в Немчиновке, в поле, под могучим дубом. На фото – 21 мая 1935 г. Уна и жена Н. А. Манченко: под деревянным кубом — прах могучего творца.



Илл. 5.

В начале Великой Отечественной войны дуб убрали. Место постепенно для многих зарастает травой забвения... (Существует, однако, мысли, что Уна перенесла часть праха в могилу около церкви в Ромашково, где в 1925-м году схоронили её мать, вторую жену К.С.М.)

5.

«Добро и зло приемлю равнодушно...»

После Великой отечественной войны товарищ К.С. Малевич — «под подозрением». И так почти до начала перестройки. С конца восьмидесятых годов добро начинает вытеснять зло. На громадной конференции к 110 -летию со дня рождения КСМ в переполненном конференц-зале ЦДХ (1989 г.) выступают искусствоведы, художники, музейные работники, родственники, а также философы, физики. Были весьма острые моменты, это тоже — хорошо. Памятный знак поставили поначалу, как говорится, «в чистом поле», — обширные, свободные дали... «Обширность, тщетная для обитателей», — пишет

1 ноября 1761 г. М.В. Ломоносов в письме графу И.И. Шувалову [7].

«Чисто поле» начинают застраивать различными заданиями. Прах ищут... Домик, где бывал КСМ (с памятной доской) разбирают... Пресса выступает весьма разнообразно, в том числе: «Мистический мемориал», «Гроб в форме креста», и т.д. и т.п. Зайдите в Интернет — там многообразие мнений...

Когда в 1988-м году открывали памятный куб с красным квадратом, один из инициаторов — местный краевед и преподаватель МГУ В.В. Цоффка сказал: «Он с нами везде, и всегда, наша земля».

Идите и останавливайте прогресс! К. Малевич 2017 г.

Литература

1. Букша К.С. Малевич. — М., 2013.
2. Вакар И.А. Чёрный квадрат. — М., 2015
3. Малевич К.С. 1878-1935. Каталог. — Амстердам, 1988.
4. Малевич К.С. Собр. соч. В 5 томах. — М., 1995–2000.
5. Малевич о себе; современники о Малевиче: письма, документы, воспоминания, критика. В 2х т. /И. Вакар, Т.Н. Михиенко. — М., 2004.
6. Шатских А. С. Казимир Малевич. — М., 1996.
7. Ломоносов М.В. О сохранении и размножении российского народа // Полн. Собр. Соч. Изд. А Н СССР, 1962. — Т. 6. — С. 381.

О. Н. Раев

СИСТЕМЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ КИНОИЗОБРАЖЕНИЙ: ДОБРО И ЗЛО

В статье на примере систем визуализации киноизображений как частного случая создаваемых человечеством физических предметов, под которыми будем понимать любые искусственно созданные объекты, приборы, устройства, системы, явления, процессы, ситуации и т. д.; рассмотрено их влияние на развитие и изменение самого человека с позиций нравственно-оценочных категорий добра и зла.

1. Моральное добро и зло

Добро и зло — наиболее общие философские понятия, употребляемые для обозначения положительной или отрицательной ценности чего-либо.

Добро и зло рассматриваются, прежде всего, в отношениях между людьми как действия одних людей, имеющие положительную или отрицательную характеристику в мнении других. В этом случае «добро и зло — нормативно-оценочные категории морального сознания» [3], т.е. категории морали. Таким образом, моральные добро и зло — это благо и зло в отношениях между людьми; это действия одних людей, имеющие положительное или отрицательное значение для других.

Для выполнения оценки добра и зла нужны критерии, по которым будет устанавливаться значение отношений между людьми. Следовательно, оценки добра и зла всегда будут субъективны, относительны и непостоянны в зависимости от мировоззрения, образования, жизненного опыта, социальной среды, глубины знаний, настроения, конкретной ситуации и т. д. отдельных субъектов и от состояния общества в целом. Именно поэтому в разные эпохи в разных социальных группах и у разных людей складываются разные представления о добре и зле. По этой же причине разные философские школы связывают добро и зло с разными ценностями. Так, например, гедонизм утверждает, что наслаждение это высшее благо и критерий человеческого поведения [5]; эвдемонизм связывает добро с человеческим счастьем, под которым понимается «не просто длительное и гармоничное удовольствие, а результат преодоления стремления к чувственным наслаждениям путем самоограничения» [6]; утилитаризм — с полезностью, возможностью служить средством достижения какой-либо цели, отождествляя полезность с наслаждением, со стремлением избегать страданий [4]; натурализм — с человеческими потребностями и интересами, с законами природы или фактическими желаниями и устремлениями людей [3].

Как правило, анализ выполняется исходя из дихотомии добра и зла в качестве антагонистического дуализма.

2. Добро и зло физического мира, окружающего человека

Человек взаимодействует не только с другими людьми, но и с природой, с окружающим миром, поэтому «положительную или от-

рицательную значимость имеют для него не только действия людей, но и природные явления» [1], а также предметы окружающего мира. При этом одни и те же явления и предметы могут оцениваться в разных ситуациях как добро и как зло: в одних случаях они — благо для людей, а в других случаях — зло. Например, дождь может быть как добром, так и злом, в зависимости от количества и интенсивности выпавших осадков, длительности дождя, времени года, вида деятельности человека и т. д.

Если субъектом-носителем природного блага или зла является то или иное природное явление или какой-либо предмет окружающего мира, то субъектом-носителем морального добра или зла всегда является человек как существо, обладающее разумом, сознательно действующее и выбирающее.

Отношение человека к природе, к тем или иным природным явлениям или физическим предметам может быть оценено как нравственное или безнравственное в том случае, если это отношение косвенным образом затрагивает интересы других людей, общества в целом или по тому, как это отношение влияет на жизнь отдельного индивидуума.

3. Добро и зло объектов искусственного мира, созданного человеком

Развитие науки, производства и социального общества привело к созданию постоянно возрастающего количества различных технических средств и искусственных объектов, которые окружают человека и используются им в процессе его жизнедеятельности. Любое такое техническое средство после изготовления становится частью физической реальности, элементом мира, окружающего человека.

Если рассматривать любой физический объект реального мира безотносительно его связи с человеком, то применение к этому объекту категорий «добро» и «зло» не правомерно. Действительно, любой физический предмет, в том числе искусственно созданный, характеризуется некоторым набором свойств и характеристик. Каждое из этих свойств и каждая характеристика могут быть оценены, измерены, представлены в виде числовых величин, которые могут быть разными у разных предметов, могут изменяться у каждого предмета в течение времени его существования. Но среди свойств и

характеристик физических предметов нет таких свойств и характеристик, как «добро» или «зло». Добро и зло это не физические предметы и уж тем более не свойства физических предметов.

В философском словаре приведено следующее определение: «добро — это то, что хорошо, полезно, нужно человеку, с чем связаны надежды и чаяния людей, представления о прогрессе, свободе и счастье. Оно может выступать как цель человеческой деятельности, как идеал, к которому следует стремиться» [10]. Из этого определения и предыдущего материала статьи следует, что оценки добра и зла по отношению к физическим предметам могут появиться только тогда, когда предметы рассматриваются системно, в совокупности с человеком, взаимодействующим с этими предметами. В системе «предмет—человек» центральным звеном является человек, а добро и зло оцениваются по каким-либо критериям с позиций именно центрального элемента системы, т.е. человека.

Для оценки добра и зла созданных человеком объектов необходимо, прежде всего, выбрать критерии, по которым будут определяться значение и воздействие физического объекта на взаимодействующего с ним субъекта. Оценки базируются на тех или иных личностных или социальных ценностях, существующих в данный момент в данной культуре.

Если, к примеру, в качестве критерия взять удовлетворение потребностей человека, то в зависимости от потребностей конкретного субъекта одни и те же физические предметы могут быть нейтральными по отношению к нему (если они не нужны ему) или будут востребованы им, принося при этом человеку одновременно как добро, так и зло. И что будет основным, главенствующим, зависит от принятых критериев оценки.

Потребности человека динамично изменяются вместе с изменением мира, окружающего его, и в результате воздействия на человека массовой культуры, поэтому критерии и оценки изменяются со временем, а также в результате изменения представления о потребностях.

На современном этапе развития общества наблюдается принципиальное изменение причинно-следственных связей разработки и внедрения новых технологий и технических средств. Если раньше сначала формировались потребности в той или иной технике, а потом для удовлетворения этих потребностей разрабатывались и вы-

пускались новые технические средства, то сейчас, когда наука стала мощным фактором видоизменения техники, а большинство образцов техники — наукоемкими, многофункциональными, сложными системами, сложилась ситуация, когда «техника сама порождает потребности человека, которые затем стремится удовлетворить» [2, с. 14]. Сначала новые изделия разрабатываются, а потом ищется сфера их применения, и если производителям новой техники это удастся, то через средства массовой информации формируются у населения соответствующие потребности, а затем (часто одновременно) для удовлетворения сформированных потребностей запускается массовый выпуск этих изделий.

Такая тактика не всегда срабатывает. Новая техника может и не найти своего применения, оказаться либо частным редко используемым вариантом, либо будет замещена другими образцами техники или даже другими технологиями.

Так произошло, например, с цифровыми технологиями записи и воспроизведение стереоизображений для широкого потребления непрофессиональными пользователями. После всплеска всеобщего интереса, начавшегося десять лет назад, сейчас наблюдается затухание этого направления, поскольку у обычного человека так и не сформировались потребности в личном создании и показе своим родным и близким стереоизображений эпизодов собственной жизни, а разработчики не смогли обеспечить гарантированное качество стереоизображений и необходимую для непрофессионала простоту технологии создания стереоизображений. В итоге профессиональные сферы применения цифровых стереоизображений, включая профессиональный стереокинематограф, сохранились, а в области массового малобюджетного, домашнего кино стереоизображения перестали применяться, если не учитывать отдельных энтузиастов.

То же самое происходит в настоящее время со шлемами виртуальной реальности и с кинематографом 360°. Технологии их функционирования и соответствующая техника разработаны, и постоянно совершенствуются, но потребности в использовании этих технологий у населения еще не сформированы, из-за чего прогнозировать ход внедрения данных технологий на данном этапе времени не представляется возможным, несмотря на значительные усилия, затрачиваемые производителями техники на ее продвижение, ши-

рокую пропаганду в средствах массовой информации и активную позицию энтузиастов новой техники.

Рождение потребностей происходит, в основном, через воздействие на людей сложившегося за последние годы информационного пространства. В таких условиях потенциальный пользователь новой техники не оценивает ее с позиций добра и зла, а выбирает только с позиций удовлетворения ею своих потребностей и в соответствии с имеющимися у него финансовыми возможностями. Поэтому возрастает моральная ответственность разработчиков и производителей новой техники, часто не осознаваемая ими. Однако в большинстве случаев производители руководствуются сиюминутными экономическими факторами (прибыль — и как можно больше, уже сейчас или в ближайшем будущем, а последствия воздействия на людей разработанной ими техники, если и возникнут, то не сейчас, а через какое-то время, после того как максимум прибыли уже удастся получить). Почти всегда производители новой техники не анализируют долговременные последствия внедрения своих разработок, в том числе связанные с тем, что бытие техники не ограничивается ее наличным бытием: техника, становясь частью окружающего реального мира, формирует человека.

Такие прогнозы необходимы именно на этапе разработки новой техники, потом, когда она будет внедрена, станет гораздо сложнее что-либо изменить, даже если обнаружатся негативные последствия влияния этой техники на человека.

Но на начальном этапе, когда сфера потребления новых изделий еще не сформирована, оценить потенциальную пользу или вред от них сложно, поскольку оценка производится сейчас, а последствия от их использования проявятся в будущем. Более того, разработчики новой техники могут задать вопрос: а зачем им этим заниматься, тратить время, средства и деньги на дополнительные исследования, если на начальном этапе они еще не знают, удастся ли широко внедрить новые технические изделия?

С другой стороны, внедрение в жизнь человека любых новых изделий неизбежно влияет на будущее человека (как субъект будет развиваться, совершенствоваться, к чему будет стремиться, как будет изменяться его сознание, его мировоззрение, культура, образование) и, соответственно, на будущее общества в целом.

Существует еще и такой аспект проблемы: а как в результате внедрения новой техники будет меняться организм человека, и как будет меняться социальное общество?

В качестве примера рассмотрим с позиций добра и зла оценку систем визуализации — технических средств, созданных человеком для осуществления демонстрации виртуальной реальности одному или одновременно многим зрителям.

4. Анализ систем визуализации

Системы визуализации, применяемые в науке, образовании, искусстве, досуге:

- играют существенную роль в жизни современного человека, они являются средством демонстрации зрителям виртуальных образов, в том числе отсутствующих, недоступных и (или) представляющих опасность в реальной жизни;

- позволяют переживать различные жизненные ситуации, являются средством познания мира и формирования общественно-эстетических идеалов.

Формируемые системами визуализации виртуальные образы непосредственно влияют на человека: они создают представление человека, что есть добро, а что есть зло. Исследованию и анализу визуальных образов, оценке их нравственного и морального воздействия на человека посвящено много исследований (например, [2, 7– 9]).

Однако сами средства визуализации, лишь создающие виртуальные визуальные образы для предоставления их зрителям, включая киноизображение, остаются, как правило, вне поля зрения исследователей. Ученые и специалисты обычно ограничиваются оценкой главной функции, выполняемой средствами визуализации, — качеством создаваемого ими изображения и звука. Специалисты дополнительно оценивают технические и эргономические характеристики средств визуализации, область их применения, принципы работы и некоторые конструктивные решения. И все.

В рамках данной статьи предпримем попытку постановочно определить направления, по которым предлагается производить оценку влияния на человека активно применяемых в настоящее время различных систем визуализации.

4.1. Влияние на физиологию человека

Внедрение современных систем визуализации вызывает следующие наиболее существенные изменения в физиологии организма человека:

- человек все больше времени проводит перед экранами систем визуализации, образ жизни его становится малоподвижным, физические нагрузки и время, в течение которого они воздействуют на организм, существенно сокращаются, вследствие чего происходят необратимые изменения всех органов человека, в первую очередь мышц и суставов;

- происходят изменения в функционировании органов человека (в рамках рассматриваемой в статье темы это, прежде всего, изменения функционирования зрительной системы человека).

Проанализируем некоторые особенности работы зрительного аппарата человека при восприятии зрительных образов, формируемых системами визуализации.

В реальном мире зрительный аппарат человека постоянно находится в движении. Глаза не просто реагируют на зрительные стимулы, глаза ищут и выбирают их.

Поскольку у человека два глаза, расположенные на некотором расстоянии друг от друга, то на сетчатках глаз совпадают изображения только тех объектов, которые находятся на поверхности гороптера. Все остальные сетчаточные изображения наблюдаемых объектов смещены относительно друг друга, причем смещены тем больше, чем дальше объекты от гороптера.

Человек постоянно переводит взор с одних объектов на другие, с одних элементов объекта наблюдения на другие элементы, в результате непрерывно изменяется конвергенция зрительных осей глаз, аккомодация и, следовательно, резкость изображения объектов на сетчатке каждого глаза.

В отличие от механизма функционирования глаз человека, большинство систем визуализации формирует визуальные образы на некоторой плоской или почти плоской поверхности (экране). Не сужая общности анализа, рассмотрим один из видов визуальных изображений — киноизображение.

При просмотре киноизображений функционирование зрительной системы человека имеет следующие характерные особенности:

- взор перемещается по поверхности плоского экрана, направляется на интересующие зрителя детали изображения;
- аккомодация и конвергенция практически не изменяются;
- движения зрителя и (или) его головы не дают новой информации о рассматриваемом изображении; эти движения вызваны усталостью из-за неподвижного положения тела, или вовлечённостью в сюжет, или желанием, как в реальном мире, оглядывать объекты с разных сторон, однако ожидаемых результатов это не приносит.

Такие же особенности восприятия зрительных образов отмечаются при рассматривании фотографий, картин, телевизионных программ или при чтении книг.

Поскольку такой режим работы зрительного аппарата отличается от того, как работает зрительный аппарат человека, находящегося в природных условиях, то необходимо ограничивать время работы зрительного аппарата в таком режиме, особенно для детей, зрительный аппарат которых ещё не обучен так работать. С возрастом, постоянно имея дело с плоскими объектами (чтение книг, просмотр телевизионных передач, работа за компьютером или планшетом и т. д.), зрительная система человека привыкает (обучается) существовать в таком режиме, поэтому взрослый человек не ощущает усталости или дискомфорта даже при длительном чтении или при увлечении компьютерной игрой. Однако в результате начинается постепенная деградация зрительных функций, не замечаемая человеком до тех пор, пока эта деградация не достигнет существенного уровня, при котором человек начинает понимать, что его зрение уже не такое, каким было раньше.

При кинопоказе одноракурсное киноизображение визуализируется на некотором конкретном расстоянии от зрителя, а именно — на расстоянии экрана от зрителя. В результате оптические системы глаз человека формируют на сетчатке левого глаза и сетчатке правого глаза одинаковые ретинальные изображения всех объектов кинокадра. Поэтому при демонстрации зрителю одноракурсного киноизображения монокулярные признаки глубины пространства, предоставляющие мозгу информацию о расстоянии до объектов, приходят в противоречие со стереоскопическими признаками глубины пространства, информирующими мозг, что расстояние до объектов одинаковое. Мозг, обрабатывая противоречивую информа-

цию, хотя и выстраивает объемное представление об удаленности каждого из объектов и их объемной форме в таком киноизображении, но как бы сжато, не такое пространственно выраженное, как в реальной жизни. Особенность такого объемного киноизображения состоит в том, что оно разворачивается только за поверхностью экрана, никаких выходов изображений объектов в предэкранное пространство, как в стереоизображениях, быть не может.

Применение двухракурсной стереосъемки или создание двухракурсных изображений с помощью компьютерных программ позволяет записать два изображения с двух ракурсов, так же как смотрят два глаза человека. В этом случае, если организовать отдельный показ каждому глазу предназначенного только ему изображения, то зритель, используя одновременно и монокулярные, и стереоскопические признаки глубины пространства, увидит объемное изображение, как в реальном мире, причем не только в заэкранном пространстве, но и в зальном пространстве перед экраном (в стереоизображении объекты в восприятии зрителя могут находиться перед экраном).

Ограничение такого объемного изображения — изображение как бы привязано к зрителю. Перемещаясь вдоль экрана, зритель не сможет заглянуть за близко расположенные объекты. Все изображение будет разворачиваться за зрителем, и зритель всегда будет видеть объекты кинокадра с одного и того же направления, независимо от того, где он сам в это время расположен относительно экрана.

Это ограничение можно трактовать как недостаток двухракурсного стереоизображения, а можно — как его достоинство, поскольку, например, любая птичка, вылетающая в зал, будет восприниматься каждым зрителем летящей именно на него, независимо от места нахождения зрителя в кинозале. А это означает, что режиссерский замысел, воплощенный в киноизображении, предъявляется всем зрителям одинаково.

Таким образом, современные средства визуализации изменяют функционирование зрительного аппарата человека, что закрепляется в процессе его онтогенеза. А любые изменения физиологии органов человека неразрывно связаны с его здоровьем, т. е. могут укреплять или разрушать здоровье. И чтобы оценить, как идут эти

изменения, на пользу или во вред, необходимы сложные и длительные научные исследования.

4.2. Влияние на психологию человека

Разработка, совершенствование и широкое внедрение различных технологий визуализации изображений существенно изменили жизнь современного человека, предоставив ему широкие возможности через просмотр виртуальных зрительно-слуховых образов переживать различные жизненные ситуации, отсутствующие, недоступные или опасные для него в реальной жизни. В результате технологии визуализации изображений стали для человека дополнительным средством познания мира и, соответственно, формирования у него морально-нравственных, общественно-эстетических идеалов, его характера, сознания и поведения. Однако перенос жизненного опыта из виртуальной реальности в мир реальный не всегда согласуется с самим реальным миром и часто приводит к неадекватности переноса представлений, сложившихся во время восприятия виртуального мира, на мир реальный, к подмене ценностей, к внутренним и внешним психологическим конфликтам личности.

Используемые технологии визуализации изменяют и способ познания мира. Если до начала цифровой научно-технической революции, знания человек получал через слово (лекция, чтение, обсуждение и т. д.), то сейчас все больше через визуальные образы, которые облегчают и ускоряют восприятие информации, но, к сожалению, при этом часто пропадает этап осмысления информации, что в результате деформирует процесс познания, делает его поверхностным.

4.3. Влияние на социальную сферу человека

Повсеместное внедрение технологий визуализации приводит к существенным изменениям, главным образом, в социальной сфере. Отметим некоторые, наиболее заметные изменения, происходящие в результате этого в социальном обществе.

Человек все больше отрывается от природы, от физического мира, которым он был порожден и частью которого он был. Современный человек все больше становится зависимым от им же искусственно созданной среды, окружающей его.

Системы визуализации, как часть искусственной среды, преобразуют социальную структуру человечества.

Увеличивается уровень индивидуализма как принципа, провозглашающего в качестве высшей ценности интересы исключительно отдельной личности, деформируется представление о роли коллективизма. Например, внедрение шлемов виртуальной и дополненной реальности способствует индивидуализации субъектов общества (сравните восприятие зрителями кинофильма в обычном кинозале и восприятие кинофильма в уже существующих в Москве залах, где у каждого зрителя на голове индивидуальный шлем виртуальной реальности). Этому же способствует доступность для каждого потребителя контента по его интересам из любого интернет-источника.

Одновременно происходит расслоение культуры и информации на профессиональную (для узкого круга потребителей) и массовую, все более и более дилетантскую, низкоуровневую.

А с другой стороны, мы являемся участниками мировой глобализации, в первую очередь, информационной и экономической. Но любой процесс интегрирования и унификации неизбежно стирает различия, ведет к потере национальных, культурных, религиозных особенностей, норм, принципов, привычек и т. д., а значит, делает мировое сообщество более однородным и, как результат, более уязвимым, менее жизнеспособным.

Заключение

В настоящее время человечество (научное сообщество, средства массовой информации) реагирует по факту, в основном, только на глобальные изменения сферы жизнедеятельности человека: катастрофы, войны, терроризм, глобальная экология, планетарные климатические изменения и т. д. Но изменения сферы жизнедеятельности человека могут происходить и постепенно, согласованно с развитием технологий и технических средств в техногенном обществе, созданном и непрерывно развиваемом нами. Эти изменения тоже влияют на физиологию, психологию и на социальную сферу человека, но замедленно, растянуто во времени. Однако относительная медленность этих изменений не означает, что их влияние на человека несущественно, и поэтому их не следует изучать и исследовать. Создавая искусственный технический мир, мы не только предостав-

ляем людям средства и предметы для удовлетворения их все возрастающих потребностей, но и меняем каждого человека, его физиологию, психику, изменяем каждую социальную группу, от семьи до наций и государств, до всего человечества, преобразуя, приспособляя социальные структуры под законы функционирования нового техногенного общества.

В результате возрастает значение и ответственность научных прогнозов влияния новых технических средств на человека, оценки пользы и вреда от новой техники еще до того, как она будет широко внедрена. Применительно к средствам визуализации — необходимо учитывать, в первую очередь, экологию восприятия зрительных образов, формируемых средствами визуализации.

Литература

1. Балашов Л.Е. Философия: учебник. 2-я редакция, с изменениями и дополнениями. Электронная версия. М., 2005. 672 с. <http://scibook.net/page/philosophi/ist/ist-7--idz-ax239--nf-125.html>
2. Больц Н. Азбука медиа. М.: Европа, 2011.
3. Дробницкий О.Г. Добро и зло. БСЭ. Том 8. Ст. 1101, 1102.
4. Дробницкий О.Г. Утилитаризм. БСЭ. Том 27. Ст. 401, 402.
5. Кузьмина Т.А. Гедонизм. БСЭ. Том 6. Ст. 527, 528.
6. Кузьмина Т.А. Эвдемонизм. БСЭ. Том 29. Ст. 1638.
7. Назаров М.М., Панантиму М.А. Визуальные образы в социальной и маркетинговой коммуникации: Опыт междисциплинарного исследования. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2016.
8. Роднянский А. Постановщики телевизионной реальности // Телевидение: режиссура реальности / Сост. Д. Додурей. М., 2007.
9. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир. М.: ЛЕНАНД, 2016.
10. http://www.xn--h1agjaonbf.xn--p1ai/%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F/4-%D1%8D%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0/56_%D0%B4%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%BE_%D0%B8_%D0%B7%D0%BB%D0%BE (дата обращения: 23 марта 2017).

НАУКА ЧИТАТЬ ИСКУССТВО

*И даруй мне такую мощь речей,
Чтобы хоть искру славы заповедной
Я сохранил для будущих людей!*
Данте

«Эти наивные люди не знают, сколько иному требуется сил и времени, чтобы научиться читать. Я этим занимаюсь уже восемьдесят лет и не могу сказать, что преуспел». Слова принадлежат Иоганну Вольфгангу Гёте – великому поэту, мыслителю и, безусловно, читателю. Здесь глагол «читать» в самом широком смысле: понимать умом и сердцем слова, образы, звуки – словом разбираться в том языке, на котором говорит искусство. Что значит «язык искусства» мы попробуем разобрать несколько далее.

Если сам Гёте за всю свою долгую жизнь так и не научился читать, то что говорить о нас, смертных? Может быть, не стоит и начинать?

Но чарующий мир искусства, дарующий нам ни с чем несравнимые наслаждения, кажется так доступен, так близок – буквально на расстоянии вытянутой руки – от книжной полки. Почему же мимо проходят многие, очень многие? Не потому ли, что не дают себе труда учиться читать. Хотя бы немного...

И так ли трудно учиться читать? Нет! Ведь и само учение великое наслаждение – вспомните вашу первую книжку. Так что затраченные силы обернутся сторицей.

Но вот время... Стоит заговорить о серьёзном искусстве как большинство скучнеет и грустно вздыхает: «Да, конечно... Толстой, Бетховен, Шагал... Где ж время взять? Тут за день так накувыркаешься...».

Только ли во времени дело? Смотрят же сериалы? Разве они короче фильмов Тарковского или Сокурова? Ну, скажете вы, это совсем другое дело! Тут отдыхаешь... А там? У искусства есть и развлекательная функция, но если она становится единственной, то это уже не искусство. Во всяком случае, несерьёзное и нена-

стоящее. И смею заверить – наслаждение от «Сталкера» такое, если, конечно с вами случится понимание кого, зачем и как он ведёт, что куда там удовольствию от перипетий слабо проработанного сюжета о приключениях честного, непродажного, но несколько ограниченного сыщика. Надеюсь, разница между удовольствием и наслаждением понятна? Удовольствие чувство краткое, если не сиюминутное, а наслаждение длительное, очень длительное, иногда и на всю жизнь.

Так в чём же дело? Что мешает погрузиться в мир замечательных приключений чувств и мыслей, которые несут слово, образ, звук? Не в том ли, что этот мир для посвящённых, то есть для умеющих читать художественное произведение, кто хочет и может погрузиться в эту таинственную вселенную.

Да, учиться читать не просто. Но и не так уж сложно. Ведь каждая прочитанная книга, увиденный фильм, прослушанная музыка, это и есть учение читать. Читайте – и откроется вам. Что может быть выше наслаждения познания?

В какой-то степени читать умеют все, вопрос только в какой.

Попробуем привести не слишком сложный пример.

Старый советский фильм «Застава Ильича» Марлена Хуциева (в первоначальном прокате – «Мне двадцать лет»). Кстати, одно замечательное свойство искусства. Недавно я снова посмотрел фильм. Не поменяв ни кадра, он настолько изменился, настолько стал значительным, что я даже засомневался – то ли я смотрел в тех, уже далёких, шестидесятых. Фильм, конечно, тот же, но как изменились время и я! А стало быть, и художественный текст произведения. Тот, что в нашем восприятии.

Небольшая сцена из фильма. Во сне одному из героев является отец, погибший на войне примерно в возрасте героя. В конце невероятно щемящей беседы герой спрашивает у отца как ему быть в его непростой жизненной ситуации. Отец улыбается, отдаляется и исчезает. Что это значит? Как прочитать?

Бывший тогда главой государства Никита Хрущёв прочёл так: «Что хочет сказать автор? Нашим отцам нечего сказать своим сыновьям?!».

Мы с вами не столь идеологизированы и политизированы, как наш замечательный генсек и прочтём наверняка иначе. Ну,

скажем: «Это твои проблемы, сынок, и тебе их решать самому». Или: «Мы с тобой ровесники. Что же я могу тебе посоветовать? Я жил совсем в другой жизни». И даже: «Опыт моего поколения не прям и страшен. Тебе от него отрешаться, а не советоваться». Недаром фильм, воспринимавшийся когда-то советским, сейчас звучит как общечеловеческий и даже антисоветский. Уверен у вас, если вдумаетесь и прочувствуете, будет ещё масса собственных толкований. Главное – и мы, и генсек прочли то, что не написано, не озвучено.

Но почему автор просто не сказал что думал?

А вот это и есть то, что отличает искусство. Как бы не развивались компьютеры и программирование, им никогда не достичь той невероятной плотности, которую несёт художественный текст. Образно говоря, на одном квадратном сантиметре произведения художник умудряется записать огромное количество художественной информации и смыслов, которые нам с вами предстоит постичь – умом и сердцем. Разбирая приведенный эпизод, я мог бы написать несколько страниц. Если бы также поступил Марлен Хуциев, то никакого искусства не было бы, а нам с вами было бы неинтересно и даже скучно. Разве что поспорить...

Ещё недавно мы были самой читающей страной в мире. А теперь? Что же с нами случилось? Почему перестали? Дело тут не только в фатальных изменениях политической, социальной, экономической и так далее формаций, в которых мы живём. Но прежде всего потому, что разучились, – а может быть и разучили, – читать. Ну, выразимся несколько мягче, – читаем всё хуже и хуже и, как результат, всё меньше и меньше. Может быть, попробовать вернуться в этот чарующий мир?

Давайте согласимся – искусство, как, в общем-то, и вся жизнь, это игра. Только не надо думать, как о чём-то несерьёзном. Когда пианист играет, вы же не считаете, что он забавляется клавишами. А маклер, играя на бирже, вообще может инфаркт схватить. Нет! В этой игре ставка куда больше чем жизнь. Тут на кону вечность, тут на кону судьба! Не только художники гибли или лишались свободы за свои «художества», но совсем в недавние времена, когда читали, и чтение было немаловажным смыслом жизни, читатели могли жестоко поплатиться за то, что не то чита-

ли. В своё время я сам не очень, но пострадал за чтение «Несвоевременных мыслей» Максима Горького.

Но что такое игра? В русском языке это довольно обширное понятие, отражающее различные стороны человеческой деятельности. Михаил Эпштейн [1, с. 6] обратил внимание, что в других языках есть несколько слов, переводимых на русский как «игра». Например, в английском сосуществуют «play» в значении свободная игра, импровизация, игра «вообще», и «game» как целенаправленные действия, рассчитанные на победу. Свободная игра, «play», это, скажем, «дочки-матери», в которой нет цели кого-то победить. Однако это не означает, что игра бесцельна. Девочка учиться быть матерью, хозяйкой и, вообще, женщиной. Так котята, азартно прыгая друг на друга, учатся ловить мышей, защищаться, нападать и тому подобное. В этих играх нет чётких правил, фантазия почти ничем не ограничена. Сейчас, когда мы практически забыли живые экстатические игры, все эти «дочки-матери», «казаки-разбойники», «кучи-малы» и множество других, не ощущаем ли дефицит материнского инстинкта, мужественности, полёта фантазии и так далее? И не потому ли наши дети так упорно не хотят читать, не зная прелестей свободной игры? А тот, кто играл и продолжает играть на поле искусства, вдруг оказывается наделённым творческим воображением и успешно играет и в жизненных геймах.

Целенаправленная игра, «game», более проста и понятна – футбол, шахматы, стрелялки... Здесь чёткие, порой жёсткие, правила, в рамках которых и развиваются события.

Так что же такое литературная игра? Конечно же, это свободная игра, это «play», это беспримерный полёт фантазии. И главная цель – познание себя и мира. А если победа, то, прежде всего, над собой. Смелости над трусостью, сочувствия над чёрствостью, достоинства над бесчестьем, женственности над бабством, мужественности над бесполостью.

Но и «game» тоже. В литературе есть правила, правда постоянно нарушаемые. Впрочем, это тоже правило.

Любая игра, даже с самим собой, выражается на каком-то языке. И знание этого языка совершенно обязательно. В искусстве с этим очень не просто. Настолько не просто, что учить его, как Гёте, приходится всю жизнь. Глагол «приходиться» какой-то

слишком утомительный. Нет, познание языка доставляет величайшее наслаждение, но нужно немного потрудиться.

В основе искусства, конечно же, лежит слово. И именно это делает литературу первейшей и важнейшей. А в литературе выделим, прежде всего, поэзию. Недаром строчки библии называются стихами.

Кстати, о библии. Помните, с чего начинается Евангелие от Иоанна? «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков». Многократное повторение «Слово» в библейском стихе не только утверждение его божественного начала, но и утверждение бесценности дара, его вечности. Видите, мы уже попытались прочесть библейский текст.

Ржавеет золото, и истлевает сталь,
Крошится мрамор. К смерти всё готово.
Всего прочнее на земле печаль
И долговечней – царственное слово.

Так по-царски выразила своё отношение к божественному слову Анна Ахматова. Я бы даже позволил себе, пусть меня простит Анна Андреевна, патетически усилить последнюю строчку: «И вечным остаётся царственное слово».

Нет, не с еды, не с питья, не с отдыха на Майями начинается человек – со Слова. От Маркса, мы привыкли, что бытие, пусть даже и общественное, определяет сознание. Сначала экономика, а потом всякие художества. Дескать, если есть нечего, то не до стихов. Так-то оно так... Но не прежде ли мы не читаем стихи, а потом и есть нечего?

Так что такое чтение художественного произведения? Очевидно, что писатель делает нам какое-то сообщение, которое, как мы уже говорили, не так-то просто прочесть, несмотря на знание букв и правил грамматики. Но любое сообщение должно быть, и только и может быть, выражено на каком-то языке. И нам, читателям совершенно необходимо этот язык хоть в какой-то мере понимать. Давайте разбираться.

В любом языке, с той или иной развитостью, филология различает три составляющих или, если хотите, три языка, с очень широкой амплитудой пересечений.

На первом месте, конечно же, первичный или естественный язык, на котором и производится акт общения. Другими словами тот самый язык, на котором мы с вами разговариваем. Русский, английский, французский... И ещё несколько тысяч.

Второй вид – искусственный. То есть язык созданный человеком для обозначения неких явлений, понятий, построений выделяемых его мышлением. Прежде всего, это язык науки с формулами, графиками, аксиомами, леммами, теоремами и так далее.

И, наконец, третий самый таинственный и сложный, – вторичный, надстраивающийся над естественным и образующий множество смыслов, реализуемых при прочтении в меру знания языка. Это язык художественный, который может и должен непрерывно развиваться, а мы поспевать его учить. Язык, на котором и разворачиваются художественные события искусства, приключения чувств и мыслей. Не только описания природы, лирические отступления и так далее, не то, к чему приучал нас соцреалистический анализ – помните? – «идейное содержание и художественные особенности». Нет, художественный язык это динамическое взаимодействие всех частей произведения, деталей, слов и даже звуков, возникающее в нашем восприятии и рождающее бесконечное фрактальное множество смыслов. Не изложенное, а может быть и не могущее быть изложенным, на первичном языке. Когда мы вдруг начинаем понимать, почему Анна Каренина бросилась под поезд, а, скажем, не повесилась, не отравилась, не утопилась. Кто думает – а не всё ли равно?; кто считает что «Война и мир» это рассказ о подвиге русского народа, а дуб по дороге в Отрадное так, необязательное отвлечение от темы, тот, боюсь, не совсем понимает художественный язык Льва Николаевича Толстого.

Вообще-то, умеющий читать на естественном первичном языке не испытывает особой недостаточности, так как содержание прочитанного более ни менее уясняет. Но содержание можно передать куда короче, чем это делают писатели. Как-то в интернете наткнулся на пересказ «Илиады» Гомера – что-то около странич-

ки. Так стоит ли читать утомительно-однообразные гекзаметры? И «Войну и мир» можно одолеть минут за пять-семь.

Но у прочитавшего оригинальное произведение никогда не возникает вопрос, зачем он это сделал. Более того, он чувствует себя куда богаче, чем был. А вот тот, кто ознакомился с содержанием, такой вопрос себе вполне может задать – ну, и на кой чёрт мне все эти одиссеи с илиадами? Разве что в разговоре блеснуть...

Особое значение приобретает вторичный язык в поэзии, с которой начинается литература да, пожалуй, и всё искусство. В стихах приобретает значение каждое самое незначительное слово и может переиначить содержание стихотворения. Если для прозы слово средство, то для поэзии – цель. Поэзия – школа и лаборатория слова. И не прошедшие эту начальную и одновременно самую высшую школу вряд ли глубоко проникнут в художественный язык.

Основной единицей бытовой и прозаической речи является предложение. В поэзии слово не только самостоятельно, но приобретает совершенно новые смыслы, иногда противоположные его словарному значению.

Представим себе такую поэтическую картинку – девушка гладит по головке парня и приговаривает «Ах ты дурачок мой!». Совершенно очевидно, что она вряд ли имела в виду, что её милый — маленький дурак. Скорее даже – в зависимости от контекста – наоборот, милый молодец и большая умница. То есть наша девушка употребила слово не в словарном значении.

То же делает поэт, только с куда более сложными и значимыми смыслами. Он не только «освежает» слово, но и придаёт новые значения. Только требует от читателя понимания. Иногда довольно-таки сложного. И – увы – не всегда достигаемого. В этом случае читатель или критик пожимает плечами: «Напишет тут поэт чёрт знает что, а нам разбирайся».

Попробуем привести пример. Е. Баратынский. Обратите внимание на местоимение «оно».

Недаром ты металась и кипела,
Развитием спеша;
Свой подвиг ты свершила прежде тела,

Безумная душа!
И тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь: а оно

Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня!

Центром стихотворения, безусловно, является незначительное в обычной речи неопределённое местоимение «оно». Первым, насколько я понимаю, обратил внимание на это потрясающее оно Е. Эткинд [2].

На примере стихотворения наглядно видно, что без вторичного языка не поймёшь и первичный, то есть не поймёшь и содержание стихотворения. В самом деле – что значит оно? Что оно? А ведь Баратынский применил все средства выделения этого слова в стихе. Оно и акцентированная рифма, и отделено от следующей строфы двойной паузой – концевой и межстрочной, и, поскольку в русском языке безударное о читается как а, приходится делать паузу и впереди – иначе а сольются. Кроме того, в нарушение синтаксического и смыслового единства строчек всего стихотворения, здесь предложение ломается и переносится даже не на следующую строчку, а в следующую строфу.

Так что же это за «оно»? Придётся внимательно перечитать и может быть не один раз. И откроется.

Поскольку в предыдущей строфе противопоставлены душа и тело, а тело среднего рода, то очевидно, что оно это тело. Но местоимение отстоит от существительного почти на пять строк и за это время начинает жить уже самостоятельно, вбирая в себя множество значений. Противопоставленное обращением «ты» к душе, оно приобретает и пренебрежительный и отстранённый характер, почему и затрудняет мгновенное понимание. Становится понятен и трагический разрыв между плотью и духом, так характерный для нашей поэзии, и бессмысленность жизни тела после смерти души уже свер-

шившей свой подвиг в подлунном мире, то есть прожившей земную жизнь.

Оставляю вам прочтение этого стихотворения. Художественный язык есть совместное творчество писателя и читателя и смысл стихотворения всегда индивидуален. Читателю совсем необязательно вдаваться в тонкости литературоведения. Развитый читатель почувствует и выделение, и акцентирование, и самые глубокие чувства и мысли, и испытает ни с чем несравнимое наслаждение.

У меня, например, потрясение от этого стихотворения сидело, видимо, долго и глубоко в подсознании и вылилось в такие строки:

Жизнь кончилась, а я ещё живу.
И смерть за мной придёт ещё не скоро.
Но время расползлось уже по шву
И выпало – как мусор у забора.

А теперь посмотрим, как слово живёт у Пушкина.

«Я помню чудное мгновение...». Надеюсь, этот шедевр русской и мировой литературы известен всем. И все задыхались от восторга и при первом и при последующих чтениях.

Но вчитаемся повнимательнее. Вот строчки:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Совершенство!

Но что означает «воскресли вновь»? Глагол воскресли – посмотрите в словари – и означает стать вновь живым. Так зачем же ещё раз «вновь»? Не говорим же мы «Христос воскрес вновь». Нет, просто, «Христос воскрес», и не нужно никаких вновь.

Пусть нас простит Александр Сергеевич, но попробуем испортить эти бессмертные строки и прочтём без учёта ритма и метра: «И для него явились вновь воскресли вновь...». Или без «вновь»: «И для него воскресли и божество, и вдохновенье...». По смыслу мы вроде ничего не потеряли, а может быть, даже и приобрели. Так что же, Пушкин для рифмы что ли?

Но чувствуете – без «вновь» что-то существенное ушло? Давайте разбираться.

В наречии «вновь» не слышится ли, прежде всего, «новъ»? В предыдущем катрене Пушкин пишет:

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

То есть для него всё уже умерло. И если услышать во вновь новъ, то стихотворение приобретает замечательный смысл – не просто воскресли, а воскресли в новую жизнь, а не в ту умершую, старую.

Попробуем ещё раз вмешаться в пушкинские строки. Напишем вновь отдельно, превратив «в» в предлог: «И для меня воскресли в новъ...» А? Совсем другое дело!

Но мог ли Пушкин так написать, если даже сейчас мне компьютер подчёркивает, что это наречие пишется слитно? Я не лингвист и категорично утверждать не могу, но сдаётся мне, что слова «новъ» во времена Пушкина ещё не было, во всяком случае, в словаре Даля я его не нашёл. А неологизмы Александр Сергеевич не допускал. Литература должна была пройти столетний путь, прежде чем Маяковский мог написать «Но странная из солнца ясь струилась...», а мы поражаться – как это до Маяковского слова «ясь» не было в русском языке.

Пушкин явно слышал новъ во вновь и надеялся на наше с вами сотворчество.

И, конечно же, можно прочитать «вновь» как «ещё раз». Лирический герой в прошлом уже воскресал и, может быть, не раз и вот теперь «воскрес вновь». Уверен, вы добавите и своё прочтение. И это не только возможно, но и прекрасно. Единственное чего нельзя – полагать, что Пушкин допустил тавтологию. Поэту следует доверять.

Можно привести и противоположный пример проникновения в слово.

Известно, что Пушкин не с пиететом, мягко говоря, относился к другому великому поэту, своему современнику, Фёдору Ивановичу

чу Тютчеву [3, с. 11]. Ныне модно говорить, что Пушкин понимал Тютчева, что один гений не мог не протянуть руку другому и тому подобное. Всё это основывается на одном-единственном факте помещения Пушкиным стихов Тютчева в своём журнале, который вышел уже после гибели своего редактора. Но там были и другие стихи, и, вообще, редакционная политика — дело тёмное. А вот имя Тютчева Александр Сергеевич упомянул только один раз, и вот в каком контексте: «Из молодых поэтов немецкой школы г. Киреевский упоминает о Шевыреве, Хомякове и Тютчеве. Истинный талант двух первых неоспорим». То есть, Пушкин отказывает Тютчеву даже в таланте.

Почему? Мы-то с вами сразу определили, что Тютчев гений. Разве это не очевидно? А Пушкин в поэзии ой как разбирался! Тут, мне кажется, несколько причин, но главное кроется в текстах, в отношении к словам.

Пушкин прошёл суровую школу классицизма и употреблял слова в основном в общесловарном или условно-словарном значении. И если «Буря мглою небо кроет», то буря есть непогода и только. А мгла — тьмою, кроет — покрывает и т. д. Упаси вас Бог подумать, что я критикую Великого Поэта, до понимания которого нам ещё расти не одно столетие. Я только отмечаю особенности его стиля.

Но вот великий поэт натывается на строчку другого великого поэта — Тютчева... Естественно это плод моего воображения, никаких исторических свидетельств нет. Но я сам в своё время наткнулся на эту строчку и застыл в недоумении.

И море и буря качали наш чёлн...

Что это? Чёлн — утлое судёнышко, и с морем как-то не слишком связывается. Ну, ладно, можно считать, что так обозначается какое-то плавсредство. «Плыви мой чёлн по воле волн...» и т. д. Но чтобы буря «качала» чёлн?! Простите, но даже о современном авианосце так можно сказать только в стиле ласковой или шутливой литоты — намеренного преуменьшения. Так что по этой строчке Тютчева можно отнести к графomanам, то есть сочиняющим то, чего не видят.

Но, доверяя поэту, мы-то с вами знаем, что это не так. Тютчева не слишком признавали ещё несколько десятилетий после Пушкина. И только, пожалуй, в конце девятнадцатого – начале двадцатого веков он занял своё исключительное место.

В чём же дело?

Начиная с Тютчева, поэты стали давать словам своё собственное отличное от словаря значение. И в стиле Тютчева, на его языке, буря уже далеко не только и не столько сильный ветер. Для Тютчева буря это, прежде всего, Хаос в противоположность Космосу, т. е. порядку. Это то, что вносит смятение в сердца, события, страну, душу. Душевная буря, буря страстей и так далее. И это Тютчев впервые открыл великолепный образ – спящая буря:

О, бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!

Т. е. то, что может в любую минуту взорваться. В «Silentium» Тютчев даже призывает проявлять осторожность:

Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи.

Вот теперь, когда мы всё это знаем, глагол «качали» приобретает не только смысл, но и множество дополнительных значений. Но чтобы так понять Тютчева одного стихотворения совершенно недостаточно, необходимо знать его поэзию. Пушкин, конечно, сделать это никак не мог. Зато нам открывается совершенно небывалый мир поэта, познание которого доставляет огромное наслаждение. Когда ты понимаешь поэта.

Стоит поговорить и о звуках, которыми так богата наша поэзия. И что делает её трудно переводимой на другие языки.

В самом деле, можно легко и не задумываясь перевести стол – table, а вот пушкинскую строчку «Куда как весело! Вот вечер: вьюга воеет...» перевести, наверное, так никогда и не удастся. Ну, как вы переведёте этот божественный звук «в», позволяющий буквально услышать и ощутить завывание родной зимы?

Или у Бродского:

Если выпало в Империи родиться,
лучше жить в глухой провинции у моря.

Посмотрите как перетекают звуки п и р из Империи в провинцию, слегка ожесточаясь и тоскуя.

А вот у известного поэта-шестидесятника Геннадия Шпаликова:

Городок провинциальный,
Летняя жара,
На площадке танцевальной
Музыка с утра.
Рио-рита, рио-рита,
Вертится фокстрот,
На площадке танцевальной
Сорок первый год.

Здесь обращает внимание звук «р», придающий стихотворению множество смыслов, не отражённых на первичном языке. Вслушайтесь: сначала дальние раскаты, потом гром войны – семь эр подряд, и смысловый и фонетический удар на «Сорок первый год»! Просто прямое попадание бомбы в эту самую легкомысленную танцевальную площадку без всяких «р», но с мягкими «ль».

О чём у Шпаликова? О том, как целыми днями танцуют в провинциальном городке рио-риту? Помилуй Бог! Здесь в звуках слышится и «без объявления войны», и рухнувшая мирная жизнь, и тучи «мессершмиттов», и вообще вся трагедия Великой Отечественной.

И ещё об одном приёме поэзии – ассоциациях. Когда поэт привлекает намёком или цитатой другие произведения или явления – жизненные, исторические и так далее.

Вот двестише Волошина:

Эти пределы священны уж тем, что однажды под вечер
Пушкин на них поглядел с корабля по дороге в Гурзуф.

Казалось бы всё достаточно простенько – молитвенное отношение к Пушкину – «священны». Однако обращает на себя внимание и редкий в нашей поэзии и у самого Волошина гекзаметр, за-

ключенный в двустиие. И тут уж приходит на память такое же – по форме – двустиие Пушкина:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.

И вдруг цепочка от Пушкина, родоначальника нашей поэзии, протягивается к Гомеру, зачинателю всей мировой литературы. И Волошин уже обоих «чувствует смущённой душой».

А вот другой пример, в котором привлечение ассоциаций осуществляется одним словом. Возьму собственные строки, но не потому что лучше не нашёл. Просто знаю историю написания.

В железный век цветут в моем саду
Сонм алых роз – котурны и пуанты,
И не желающий быть на виду,
Мой гость лесной – к земле склонённый ландыш.

На первый взгляд смысл прост и даже примитивен. Прекрасные розы, символизирующие блеск, талант, любовь и так далее. И скромный ландыш, располагающий к раздумьям. Согласитесь, такой пересказ не только обедняет, но и, практически, уничтожает поэзию. А чувствуется, что за внешним смыслом стоит куда большее, чем прозаическое содержание.

В первом же стихе мы натываемся на оппозицию «железный век» – «цветут в саду». Что значит «железный век»? Не имеется же в виду эпоха сменившая бронзу и, кстати, продолжающаяся до сих пор. Значит, имеем дело с некой метафорой. Но какой?

В русской литературе «железный век» имеет глубинную историю и широкое употребление от Пушкина – «Наш век — торгаш; в сей век железный...», Баратынского – «Век шествует путем своим железным...», до Блока:

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!

Двадцатый, вообще говоря, был не лучше, да и двадцать первый ещё Бог знает что принесёт.

Но вообще эта метафора восходит ещё к Овидию, разделявшим историю на золотой, чуть хуже серебряный, затем медный, плохой, но ещё без злодейства, и наконец

Последний был твёрдым железным.

В век сей из худшей руды сотворённый, ворвались внезапно
Все беззакония; стыд же, и правда, и честность исчезли.

А, как современно звучит? Вот в какие глубины привела нас эта внетекстовая структура.

И ещё об одной – может быть важнейшей особенности – или функции – художественного произведения.

Сейчас принято говорить вместо «произведение» «текст». Не совсем ясен смысл этой замены, боюсь, что это не совсем правильное понимание мысли Ролана Барта, кажется первым внёсшего термин в литературоведение. При этом под «текстом» понимается овеществлённый труд автора – написанное, нарисованное, звучащее и так далее. Таким образом, подпадает практически всё созданное человеком. Не будем спорить с терминологией, но разница между, скажем, трагедиями Шекспира и сочинениями сэра Исаака Ньютона очевидна. Конечно, это разные тексты, но в чём разница?

В отличие от других творений человека, художественное произведение написано не на одном, а двух языках – первичном и вторичном. Но сообщение на каком-то языке и называется текстом. Значит, в художественном произведении следует выделить два текста, а не один. Чтобы не запутаться давайте понимать под «текстом» написанное на первичном языке, другими словами содержание, доступное всем грамотным. Этот текст, как правило, материализован, занимает некоторый объём, например, книга, стоящая у вас на полке. Вещь эта неживая, не меняется, разве что желтеет и истрёпывается, и в ней ничего нельзя изменить, даже запятой.

Написанное на вторичном языке будем считать «художественным текстом», реализующимся только в нашем восприятии. Вот это уже совсем другое дело! Художественный текст ведёт себя как совершенно живое существо – меняется от читателя к читателю, меняется со временем, многое, очень многое, стареет и умирает. А то, что не умирает, мы называем классикой, а авторов гениями.

Важно понимать, что художественный текст индивидуален для каждого человека и в то же время принадлежит обществу и эпохе. Конечно, каждый человек прочитывает сам и в нём произведение живёт только так, как он сумел прочесть с учётом его образованности, умственного и чувственного развития. Но существует и коллективное восприятие – группами, слоями, обществом в целом, страной и миром. И это восприятие не может не оказывать определённого воздействия на человека, в той или иной степени меняя художественный текст. А как меняется он во времени! И для человека и для общества «Божественная комедия» или «Евгений Онегин» в пору написания звучали совсем не так как для нас. Конечно, мы умеем читать лучше, вооружённые столетиями развития литературной мысли. Что-то приобрели, но и потеряли. Недаром Ю. М. Лотман и В. В. Набоков издали толстые тома комментариев к «Евгению Онегину», знакомя нас с забытыми подробностями быта, умонастроениями, перипетиями напряжённой литературной борьбы золотого века. О комментариях к «Божественной комедии» я уже не говорю. Для влюбившихся в эти произведения комментарии дадут очень много и изменят первоначальный художественный текст.

Итак, в искусстве два переплетённых текста, существуют в единстве и противоположности. И представляя обоим поле наших нейронов, мы становимся участниками великих битв чувств и идей. Как же можно проходить мимо такой жизни? Не значит ли сильно обеднить собственную?

Многие, в том числе и государственные деятели, полагают искусство факультативом, непосредственно на уровне экономики не отражающемся. Более того, это затратный вид деятельности, в государственную казну ничего не добавляющий. Разве что развлёкшийся будет лучше работать... Как тут не вспомнить учение о базисе и надстройке.

Полагаю что не совсем так. Искусство не только самым существенным образом влияет на экономику, но и, по моему глубокому убеждению, идёт впереди. Это моё мнение, которое следует обосновывать. Но это тема отдельного разговора, который, возможно, мы ещё поведём.

Поднятая в данной беседе тема «Наука читать искусство», конечно же, бесконечна и ни в коем случае не претендует на какую-то полноту. Дальше уже сами...

И последнее. Раз мы уже начали стихами великого Данте, стоит ими и закончить. На вратах Ада устрашающая надпись:

Древней меня лишь вечные созданья,
И с вечностью пребуду наравне.
Входящие, оставьте упования.

Но если бы Данте начертил над вратами рая искусства, наверняка бы последняя строчка звучала бы:

Входящие! Здесь ваши упования.

Литература

1. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – М. Советский писатель, 1988.

2. Эткинд Е. Материя стиха: репр. изд. — СПб. : Гуманит. союз, 1998. — 506 с.

3. Тынянов Ю. Н. Пушкин и Тютчев /. — М.: Наука, 1969.

4. Волошинов А.В. Математика и искусство: Кн. для тех, кто не только любит математику или искусство, но и желает задуматься о природе прекрасного и красоте науки — 2-е изд., доработан. и доп. — М. : Просвещение, 2000. — 399 с.

Е. Л. Сафонова

СКРИПИЧНЫЕ ОБРАЗЫ ДОБРА И ЗЛА

Художественный образ в музыке обладает специфичностью, связанной с пространственно-временными особенностями этого вида искусства. Особенности музыкальных образов заключаются, прежде всего, в том, что они реально «живут» в звучащей материи, способны развиваться и трансформироваться во взаимозависимости с изменениями фактуры, темпов, ритмов, мелодических рисунков, динамики, тембров, регистров.

Музыкальные образы обычно характеризуются как лирические, лирико-психологические, эпические, драматические, героические, скерцозные, сказочные, комические, гротескные... Однако существует бесконечное множество более тонких и конкретных характеристик, применяемых в практической деятельности каждого исполнителя и педагога, формирующихся в индивидуальном восприятии каждого слушателя.

Если говорить о музыкальных образах конкретного произведения, следует учитывать, прежде всего, такие аспекты как его *жанр, форма и эпоха творчества* автора.

Музыкальные жанры условно делятся на программные и непрограммные. Программность – широкое и сложное понятие. Музыка, сопровождаемая литературной или идейно-смысловой программой, сама инициирует характеристики художественных образов. В жанрах, связанных со словом (опера, оратория, кантата), литературный текст выполняет важные функции - как обобщения, так и конкретизации. В непрограммных инструментальных сочинениях каждая тема имеет одну или несколько жанровых основ, в целом определяющих её образную характеристичность. В принципе, у исполнителя всегда есть своя «программа», связанная с любым произведением, а для восприятия слушателем художественной идеи автора нет необходимости словесно конкретизировать звучащую материю.

Такие жанры как концерт, соната, вариации, в большинстве случаев, не имеют авторской программы. Но существуют и блестящие образцы программности этих жанров – цикл концертов «Времена года» А. Вивальди, скрипичные концерты и сонаты Дж. Тартини («Покинутая Дидона», «Дьявольская трель», «Дорогая тень» /скрытая программность/) и многие другие. Инструментальная фантазия на оперные темы имеет сюжетную основу, пьеса – редко. Музыкальное произведение малой формы (миниатюра) содержит, чаще всего, лишь один главный художественный образ. В сочинениях крупной формы (опера, оратория, симфония, концерт, соната, фантазия, вариации) представлена система различных, как правило, контрастных образов. Их драматургическое развитие тесно связано с традициями и стилевыми закономерностями эпохи композитора, национальными истоками его творчества и, конечно, личными особенностями мышления.

Известно, что в творчестве многих композиторов можно выявить доминирующие образные сферы, к примеру, у Ф. Мендельсона – лирическую и скерцозную, у А. Глазунова – лирико-эпическую. Порой композиторы сами указывали основные направления своего художественного мышления. Так, С. Прокофьев в «Автобиографии» [6] назвал несколько главных линий собственного творчества: лирическую, классическую, токкатную, новаторскую, скерцозную, гротесковую. И, хотя при этом в одном ряду оказались характеристики разного рода, их синтез замечательно отражает образный портрет музыки композитора.

Можно ли условно разграничить названные и не названные выше характеристики музыкальных образов (лирические, эпические, драматические и др.) на «добрые» и «злые»? Способна ли вообще скрипка воплощать образы зла?

«Злые» образы в музыке живут либо в сказке, либо в теме войны (но не борьбы внутренних сил человека). Они связаны, как правило, с операми и симфоническими или вокально-симфоническими сочинениями на сказочные и исторические сюжеты (опера М. Глинки «Руслан и Людмила», кантата С. Прокофьева «Александр Невский»).

Создавая инструментальные произведения, композитор поручает каждому инструменту воплощение тех художественных образов, которые соответствуют его выразительным возможностям (регистральный и динамический диапазоны, тембровые характеристики, артикуляционные средства, колористические приёмы, сам способ извлечения звука, возможности фактуры).

Выразительные возможности скрипки изначально не предназначены для образов зла, несмотря на то, что палитра воссоздаваемых ею характеристик безгранична. Однако здесь большое значение имеет эпоха творчества композитора, её стилевые нормы. Так, в барочной музыке звуки скрипки не ассоциировались с образами зла, даже в случаях создания таких произведений как «Дьявольская трель» Дж. Тартини. Скрипичная музыка призвана была олицетворять не просто доброе начало, но глубочайшее, мудрое, философское восприятие действительности и мироздания. Не случайно некоторые музыковеды рассматривают сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло как музыкальное воплощение Евангелия, разделяя сборник на три цикла в соответствии с тремя важнейшими религи-

озными событиями (первые соната и партита – Рождество, вторые – Страстная неделя, третьи – Воскресение Христа, утверждение идеи вечной жизни). Кульминацией является Чакона, в которой читаются страдания Христа, путь на Голгофу, распятие и смерть.

Также и в скрипичной музыке композиторов эпохи классицизма практически невозможно найти образы зла. У Й. Гайдна доминируют образы светлые, оптимистические, у В. А. Моцарта – уникальная палитра эмоциональных смыслов, богатейшая лирико-психологическая сфера, у Л. ван Бетховена – драматизм, героическая внутренняя борьба и пасторальные, весенние мотивы.

В XIX веке становится популярным жанр скрипичной фантазии на оперные темы (А. Вьетана, Г. Венявского, П. Сарасате и других авторов), а в операх, как известно, есть «злые» персонажи. Характерные примеры – Фантазия Сарасате на темы из оперы «Фауст» Ш. Гуно, Фантазия Г. Эрнста на темы из оперы «Отелло» Дж. Россини. Однако в музыке таких произведений (транскрипций) звуковое воплощение «злых образов» имеет свою специфику, поскольку эстетика и музыкальный язык эпохи романтизма определяют характер мелодии, гармонии, ритма, тембров, артикуляции – в любом случае – без разрушительных диссонансов, грубости и чрезмерной резкости.

И только XX век принес по-настоящему злые, причудливые, непонятные, разрушительные образы в искусство. Появляются Death metal, Deathcore, Metalcore и множество других агрессивных направлений, связанных с электрогитарами и рычащим вокалом (Guttural). Скрипка не входит в такие композиции. Она абсолютно не востребована там, где есть агрессия и жёсткость.

Можно привести интересные примеры из скрипичной музыки XX века. В 1924 году Эжен Изаи во Второй сонате для скрипки соло («Наваждение») берёт за основу тему Прелюда из сольной партиты ми мажор Баха и трансформирует её соответственно идее наваждения. Там же звучит тема *Dies irae* (лат. *»День гнева»*, в католическом богослужении песнопение)¹. Но музыка Изаи воплощает не зло, связанное с конкретным источником или персонажем, а состояние душевного беспокойства, смятения.

¹ Известно, что текст «*Dies irae*» использовался композиторами часто в составе реквиема (Моцарт, Верди, Дворжак, Керубини). Для композиторов XIX—XX веков более характерно использование начальной *мелодической* фразы секвенции в значении «общепризнанного» образа смерти.

Весьма условный пример «образов зла» в непрограммном сочинении мы находим в Первом скрипичном концерте Шостаковича, который впервые был исполнен 29 октября 1955 года в Ленинграде Давидом Ойстрахом с оркестром под управлением Евгения Мравинского. Он был написан 1948 году, однако премьера состоялась лишь после смерти Сталина¹.

Давид Фёдорович познакомился с текстом концерта сразу после его создания, весной 1948 года. В своей статье «Воплощение большого замысла» он писал о том, сочинение представляет интересную и увлекательную задачу для исполнителя, а в статье о Шостаковиче «Великий художник нашего времени» отмечал: «Первый скрипичный концерт Шостаковича в моём репертуаре – это главная роль в Шекспировском спектакле для драматического актёра: так необъятна здесь амплитуда переживаний, так многогранно представлены возможности раскрытия творческой индивидуальности артиста» [3].

Многие музыковеды отмечают связи концерта Шостаковича с главными идеями и композиционными принципами его симфоний. Сочинение называли концертом–симфонией, симфонией для скрипки и оркестра, которая состоит из четырёх масштабных частей: Ноктюрн, Скерцо, Пассакалия, Бурлеска. Между двумя последними частями расположена развёрнутая каденция, которая, по существу является самостоятельной частью, скорее созерцательного, чем виртуозного характера. Все эти особенности говорят о глубине симфонизации жанра и о программном характере сочинения.

Приближённость к жанру программной симфонии не только способствует в целом восприятию художественных образов (благодаря названиям частей), но и позволяет скрипке, как участнику целостного действия, внести свой вклад в создание образов «зла» (вторая часть концерта), аналогично тому, как это происходит в симфониях, в эпизодах, связанных с темой «нашествия врага» и т.п. Ведь как солирующий инструмент скрипка не справится с подобной задачей.

В Первом скрипичном концерте Шостакович создает глубокий конфликт противоположных начал жизни, сил человеческой души.

¹ Концерт не прозвучал бы ещё дольше, если бы не поездка Д. Ойстраха в США и требование американского импресарио приехать с произведением, сведения о существовании которого уже несколько лет были там известны.

Он находит удивительно точные средства для воплощения идей гармонии и красоты (Ноктюрн), зла и страдания (Скерцо), нравственного долга (Пассакалия), завершая действие картиной, рисующей стремительность жизни (Бурлеска).

Вторая часть концерта — «Скерцо» (Allegro, си бемоль минор). Шостакович здесь использует свойственный ему тон гротеска, интенсивность плясовых ритмов. Мелодия «Скерцо» в моменты нарастания и кульминаций приобретает неистовый характер, в музыке слышится ощущение душевного страдания, представляются картины страшных событий Великой отечественной войны.

Давид Ойстрах писал о своей работе над этой частью: «Когда я приступил к разучиванию концерта, меня несколько пугала гармоническая жёсткость Скерцо. Некоторые полифонические сочетания, рассматриваемые по гармонической вертикали, воспринимаются как нарочито жёсткие. Однако в общем движении и в звучании скрипки с оркестром это ощущение рассеивается. Сложная полифоническая ткань «Скерцо» сплетена композитором с великолепным мастерством и тончайшим постижением колористических свойств инструментов оркестра» [4].

В Финале разворачивается пёстрая картина, в которой присутствуют отголоски русской народной музыки. Праздничность и непринуждённое веселье служат ярким контрастом драматизму первых трёх частей.

В некоторых исследованиях пишут, что в Первом скрипичном концерте Шостаковича инструментальными средствами воплощена борьба добра и зла. Образы зла характеризуются скерцозно-гротесковыми интонациями, автоцитатой из Седьмой симфонии. Противоположную сферу композитор выражает через песенные, речитативные, народно-танцевальные и интонационно-жанровые комплексы. В апофеозных звучаниях Бурлески светлые силы побеждают. Однако такая расшифровка программы этого сочинения сегодня представляется весьма условной.

Подведём некоторые итоги.

Говорить о добрых и злых музыкальных образах — то же, что о весёлой и грустной музыке, — немного по-детски наивно. Кроме того, существуют: *образ авторский* (единственный), *образ испол-*

нительский (много вариантов) и *образ слушательский* (ещё больше вариантов).

Скрипка – инструмент, изначально предназначенный для воплощения самых глубоких, тонких, душевных человеческих переживаний. Веками в нашем представлении создавался *образ самого инструмента*, формировалась эстетика его звучания. Палитра создаваемых скрипкой художественных образов бесконечна, как и спектр ассоциаций, связанных с музыкальным искусством. Чем глубже мышление исполнителя, богаче его творческое воображение, шире знания в других областях искусства, тем более содержательна, проникновенна и словами необъяснима его интерпретация произведения (музыка начинается там, где заканчивается слово).

Заданный сюжет в программных скрипичных произведениях направляет исполнителя на верный путь в истолковании замысла; отсутствие программы предоставляет больше свободы, что приводит к множеству, порой, полярных вариантов исполнительских концепций.

Авторский нотный текст служит главным первоисточником прочтения смысла музыкальных образов произведения, обозначая имя (а значит, и стиль) композитора и его эпоху, жанр, программные и темпово-характерные особенности, фразировочные лиги, динамические и агогические оттенки, артикуляционные и аппликатурные принципы и многое другое.

Умение, читая нотный текст, представлять звучание зашифрованной в нём музыки решает главную задачу воспитания образного мышления исполнителя и одну из важнейших задач педагогического процесса. Формирование образного восприятия слушателя – одна из ключевых задач исполнителя. Консолидация высоких образов в искусстве – великая задача всего человечества.

Литература

1. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки М., 1988.
2. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М., 2003.
3. Ойстрах Д. Великий художник нашего времени // Музыкальная жизнь. — 1976. — №17. — С. 6–7.

4. Ойстрах Д. Воплощение большого замысла (О скрипичном концерте Д. Шостаковича) // Советская музыка. — 1956. — №7. — С.3–10.

5. Панкевич Г.И. Звучащие образы. — М., 1977.

6. Прокофьев С. Автобиография: Детство. Консерватория. — 2-е изд. — М., 1982.

В.Д. Уваров

ДОБРО И ЗЛО В ИСКУССТВЕ ТАПИССЕРИИ

В современной таписсерии весьма примечательным является наличие глубинной связи искусства ковра с изобразительным искусством, ставящем нравственные проблемы добра и зла.

Из всех разновидностей таписсерии наиболее близким к живописи с ее особым картинным видением мира и его духовно-поэтической интерпретацией является плоскостной безворсовый ковер — гобелен, уходящий своими корнями в средневековье.

Наиболее существенной особенностью пластического языка гобелена является формирование его образного содержания в процессе самого ткачества. Гобеленист создает материю, и эта деятельность совершенно другой природы, чем создание живописного произведения. Выразительность образного решения темы достигается не стилизацией изобразительных форм, а самой техникой ткачества, «поведением» и свойствами материала.

Изображения, донесенные до нас первыми в западноевропейской культуре таписсериями, не вызывают представления о пышности и царственности и не являются свидетельством роскоши. Таписсерия зарождалась в Европе за стенами тихих монастырей, под сводами романской архитектуры во времена крестовых походов. Это были произведения, исполненные терпения и набожности, предназначавшиеся для орнаментации Божьего Дома. Мы не знаем, как проникла техника таписсерийного ткачества в Западную Европу и под влиянием какой системы переплетений нитей были сотканы первые ковры. Существует версия о том, что арабы принесли технику таписсерии в Европу во время своих военных походов, и затем она проникла во Францию через мавританскую Испанию.[1]. По другой версии крестоносцы привезли ее с Ближнего

Востока.[2] Гипотеза о том, что освободители Гроба Господня возвращались на родину с характерными образцами художественного ткачества, давшими импульс к развитию этого искусства в Западной Европе, достаточно убедительна, однако ничем не подтверждена. Века скрывают от нас эту тайну.

Самые ранние христианские таписсерии были сотканы в Германии в XI — XIII вв. Первым образцом западноевропейского ковроткачества был настенный ковер «Святой Гереон», созданный в Кельне. Существуют разные версии его происхождения. Согласно одной из них ковер создали немецкие мастера под влиянием Востока, которое сказалось и на творческом замысле, и на образном строе таписсерии. Однако существует и другая версия: ковер — подлинно восточный, так как его центральный декоративный мотив — вкомпонованный в медальон сказочный бык с грифоном, сидящим на его спине, — характерен для эпохи Сасанидов. Какими путями образец сасанидского ткачества мог достичь берегов Рейна? Кроме того, орнамент на фоне и в бордюре ковра носит чисто западноевропейский характер и напоминает книжную иллюстрацию XI в. Это обстоятельство позволяет считать ковер Святой Гереон одним из первых примеров западного ткачества. Среди других произведений этой эпохи назовем фрагменты ковров серии «Сокровище» из кафедрального собора в Хальберштадте — деталь таписсерии с изображениями Авраама и архангела Михаила (1150), ковер «Апостолы»(1175), который располагался позади скамей церковного клира, и представлял собой тканую полосу высотой 1 м. и длиной 9 м. [3] Названные ковры выполнены в стилистике романской стенописи, о чем свидетельствует сходство средств выражения таписсерии со средствами изобразительного языка фресковой живописи этого времени. Проводя процедуру типологизации, мы обозначаем этот этап развития имиджа таписсерии как «таписсерия — романская стенопись». Характерной чертой романских фресок является чистота и логичность, наличие линейных контуров, плоскостной трактовки пространства и материальной плотности цвета.

Сравнение монументальных росписей, например фресок дворца папы Климента VI в Авиньоне, и многочисленных таписсерий позволяет сделать вывод об их стилистическом сходстве, о влиянии одних художественных форм на другие как в плане живо-

писных приемов, так и в сюжетно-тематическом аспекте, что объясняется, на наш взгляд, тем, что они выполняли идентичные функции в интерьере.

Кроме связи с монументальной живописью, прослеживается общность таписсерии с произведениями художников-графиков, которые создавали узоры для ювелиров, резчиков по дереву и витражистов. Так, в композиции и в стиле базельских таписсерий заметна значительная близость с творчеством рейнских мастеров гравюры.

Композиционные приемы деления плоскости таписсерии на отдельные сцены при помощи узорных колонок заимствованы из арсенала приемов темперной и масляной живописи католических алтарей соборов Гента, Кельна, Нюрнберга и др. Об этом свидетельствуют результаты сравнения таписсерии с живописным панно Жака Даре «Сретение», выполненным на дереве масляными красками.[4]. В сюжетах настенных ковров в основном превалировала информационно-повествовательная тематика. В средневековых таписсериях преобладали ковры с религиозным содержанием, на них воспроизводились сцены из жития святых, библейские и евангельские легенды. Помимо этого мы встречаем таписсерии с изображениями «дикарей и дикарок», например сотканная в районе Высокого Рейна в начале XV в. композиция «Дикарь с единорогом», а также композиция «Дикари во дворце любви» (Страсбург, 1420). Образы диких или лесных людей олицетворяют заблуждающиеся человеческие души, обуреваемые злыми и добрыми страстями.

Восточная по происхождению техника ткачества была адаптирована немецкими мастерами к местным условиям, разработана иконография настенных ковров, определены их роль и место в религиозном культе. В таписсериях в точности копировались изобразительные приемы и композиционные схемы как романской стенописи, так и немецкой и нидерландской алтарной живописи. Характерной чертой этих ковров является распластанность композиции, разномасштабность фигур и обильная орнаментация.

Таписсерии ткались на горизонтальных или вертикальных станках из льняных, хлопчатобумажных некрашенных крученых нитей в качестве основы и шерстяных, шелковых, окрашенных в разные цвета или обвитых металлической проволокой нитей в качестве утка. Технология таписсерийного ткачества базируется на мо-

дификации простейшего полотняного ткацкого переплетения, которая называется уточный репс (франц. *pers* — рубчатая плотная ткань). При репсовом переплетении нити основы полностью перекрываются нитями утка, а вследствие разной толщины нитей утка и основы поверхность ткани приобретает шероховатую рубчатую текстуру. Технология ручного ткачества во многом определяет специфику декоративной природы таписсерии. Это бесконечные вариации цвета, затейливая игра текстур и фактур, светотеневые переходы. Шерсть, обладающая способностью поглощать цвет, приглушает цветовые тона, а шелк, наоборот, высвечивает каждый цветовой нюанс. Возникают эффекты, характерные для византийских мозаик, в которых кусочки смальты создают живое мерцание красочной поверхности. В таписсерии визуальные впечатления, подобные впечатлениям от мозаики, возникают также от ребристости текстуры, расположения уточных нитей под углом к поверхности ткани, использования таких специфических ткацких приемов, как реле, гампаж, крапотаж и др.

Начиная со времен готики, центрами производства настенных ковров в Европе были Париж, Аррас, позднее Турне. До наших дней полностью неповрежденными дошли таписсерии, созданные не ранее XIV в. Именно с этого времени настенные ковры увеличиваются в размерах. Их стилистические особенности позволяют определить место их изготовления. В Париже и Аррасе работали крупные ткацкие мастерские, ателье поменьше находились в Турне, еще более мелкие — в Брабанте и Фландрии. В Швейцарии и Германии встречались также маленькие кустарные мастерские, изготавливавшие настенные обои в виде полос и небольшие ковры для местных заказчиков.[5] Невозможно узнать, каким образом и почему кустарное ремесло превратилось в разновидность производства и им заинтересовались коммерческие организации, а также как сакраментальный орнамент стал использоваться для украшения жилых интерьеров.

Однако твердо установлено, что среди предметов роскоши знатных семейств сначала редко, потом все чаще стали встречаться произведения художественного ткачества. Первоначально таписсерии стали помещать в спальнях комнатах над кроватью под балдахин, затем стены комнат полностью стали драпироваться таписсериями. Яркими и красочными таписсериями украшали парадные

залы дворцов и городских ратуш. Заменяя настенные росписи, они придавали средневековому интерьеру праздничный вид. Нередко таписсериями перегораживали большие помещения, используя их в качестве раздвижных, крепящихся на кольцах завес. Таписсерии сопровождали знатных людей во время путешествий, так как ими можно было украсить и утеплить здания, выбранные для ночлега. В походах ими убирали шатры полководцев. Наличие таписсерии в жилом интерьере являлось знаком богатства и значительности, еще одним проявлением могущественности владельца. Церкви тоже не удовлетворялись использованием мелких изделий: таписсерии стали покрывать большие поверхности стен соборов и монастырей.

Примером пристального интереса аристократии к настенным коврам может служить такой факт: в первые десятилетия XIV в. знатная и чрезвычайно состоятельная французская графиня Мау д'Артуа покупала таписсерии одну за другой. Так, в 1315 г. в Париже она купила разновидность настенного ковра — «бестелет», на котором были изображены животные на обильно декорированном пышной растительностью фоне.[6] Только к середине XIV в. появляются сложные композиции с многочисленными человеческими фигурами, сопровождавшиеся тканой полосой объяснительного текста. Такие таписсерии представляют собой своеобразные исторические хроники в картинах: каждый ковер воспринимается как новая глава в книге. Многие произведения таписсерийного ткачества, носящие сугубо нарративный характер, так и назывались: истории. Например, «История св. Себальда», «История Александра», «История св. Петра». В серии таписсерий История св. Петра (1460—1462) особой художественной ценностью обладает композиция Освобождение св. Петра, сотканная по картону живописца Жака Даре.

Французский король Карл V, герцог Бургундский Филипп Ле Темерэр (Смелый), с 1384 г. ставший также графом Фландрии, Людовик Анжуйский и Жан Берри находились в числе наиболее почетных клиентов крупнейших парижских производителей ковров (Николя Батай, Пьер де Бомэтц и Жак Бурдэн). Конкурентами парижских фабрикантов были предприниматели из Арраса (Венсан Бурсетт, Уар Валуа, Коляр д'Оси, Мишель Бернар, Жан Кассе). Мы употребили понятие «производители ковров», но в данном случае значение этого выражения несколько меньше, чем выражения фаб-

риканты-предприниматели. Последние не только создают, но и являются владельцами производства. В самом деле, старинные династии Бурсетт и Валуа известны не только тем, что занимались таписьерской деятельностью, но и принадлежностью к самым влиятельным и могущественным семействам Арраса [7].

Выдающимся произведением готического искусства Франции является грандиозный цикл таписсери Анжерский Апокалипсис, созданный по заказу Людовика I, герцога Анжуйского, около 1380 г. на основе испанской книжной миниатюры. Примечательно, что картон для цикла был выполнен тоже миниатюристом Яном Будольфом из Брюгге. Соткали «Откровения Святого Иоанна» в ателье придворного ткача короля Карла V Николя Батайя. Поражает грандиозность и всеохватывающая глубина замысла автора таписсери. Он воплощает в своих образах мощь человека, носителя добра и света, бесстрашно вступающего в яростный бой с силами зла.

Главным научным результатом исследования является то, что наглядно установлено наличие значительного числа произведений, посвященных решению экзистенциальной проблемы добра и зла.

Литература

1. Акопян К.З. Структура эстетического. Дис. на соискание ученой степени доктора философских наук. — М., 1996. — 408 с.
2. . Coffinet J. *Metamorphoses de la tapisserie*. Paris, Bibliothèque des arts, 1977.
3. Бирюкова Н.Ю., Верховская А.С. Западноевропейские шпалеры XV–XVIII веков. Путеводитель по выставкам Государственного Эрмитажа. — М., 1956.
4. Constantine M., Larsen J-L., *The Art Fabric Mainstream*. Tokyo, 1985.
5. Бирюкова Н.Ю. Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже. - Прага: АРТИА, Л.: Советский художник, 1965. - 168 с. — С.14.
6. Бирюкова Н.Ю. Эрмитаж. Ленинград. Французские шпалеры конца XV-XX веков. Каталог. - Л.: Аврора, 1974.
7. Gilles X. *La nouvelle Tapisserie* // *L'Oeil*, 1973. — N 222. — P. 12.

ДОБРО И ЗЛО В ПРОЦЕССЕ СИНТЕЗА ТАПИССЕРИИ И АРХИТЕКТУРЫ

Синтез искусств предполагает такое взаимодействие видов искусств, при котором каждый из компонентов, выступая с определенной степенью самостоятельности, приобретает новые качества, относящиеся ровно к его форме и содержанию

При формировании образа интерьера посредством таписсерии учитывается композиционная (цвет, свет, ритм, форма, масштаб), смысловая (тема) и функциональная взаимозависимость таписсерии и предметно-пространственной среды. Это влияет на композиционный строй таписсерии и характер его изображений. Выделяются таписсерии ассоциативно-образные, сюжетно-тематические и иллюзорные.

Тема Добро и зло в процессе синтеза таписсерии и архитектуры выбрана в связи с её особой актуальностью в современном искусстве. Богатая древняя история таписсерии может быть возрождена в современной интерпретации, открывая новые возможности и новый взгляд для современного зрителя на таписсерию. Таписсерия в своем роде уникальна и с помощью новых подходов, приемов и техник способна раскрыть новые грани видения, может преобразовываться сразу в несколько разных видов искусства.

На примере текстильных скульптурных форм, получивших название по фамилии художницы Магдалены Абаканович — абаканы, перед зрителем разворачивается драматическая трёхмерная скульптура, имитировавшая поверхность земли. Уже в самом начале своей деятельности Абаканович уделяла большое внимание связи своих абстрактных текстильных композиций с архитектурной средой, пространством, в котором они существуют. Позднее текстиль Абаканович мог заполнять всё помещение: такой была её совместная с молодыми голландскими художниками работа для административного здания в Хертогенбосе Черный энвайронмент. Абаканович показывала мертвое отражение реальной формы, лишенной содержания, мякоти, сути. Как она сама говорила, ее интересовало страшное человеческое бессилие по отношению к собственной био-

логической структуре. Абаканович показывала мертвое отражение реальной формы, лишенной содержания, мякоти, сути. Как она сама говорила, ее интересовало страшное человеческое бессилие по отношению к собственной биологической структуре.

Абаканович показывала мертвое отражение реальной формы, лишенной содержания, мякоти, сути. Как она сама говорила, ее интересовало страшное человеческое бессилие по отношению к собственной биологической структуре. Серия работ Olek, представленная в ее новой персональной выставке Конец далеко, была создана автором во время многомесячного домашнего ареста, которому была подвержена Агата за драку с оскорбившим ее мужчиной. Имея множество свободного времени, Olek потратила его на осмысление места женщины в обществе, ее силы, свободы и справедливости по отношению в ней. Эти мысли художница иллюстрировала посредством вязаных работ, составивших костяк выставки.

Отдельного внимания заслуживает афганский военный ковер — разновидность ковров, изготавливаемых в Афганистане и Пакистане и содержащих в оформлении изображения предметов современной военной экипировки и сцены боевых действий.

Искусствоведы подразделяют афганские военные ковры на три типа:

- протестные;
- победные;
- сувенирные.

Протестные ковры характеризуются изображениями военной техники различных государств и формирований, действовавших на территории Афганистана. Победные ковры также содержат изображения вооружения, но в этом случае - принадлежащего моджахедам, противостоящим вторжению. Другим распространённым рисунком на победных коврах являются карты вывода советских войск. Сувенирные ковры имеют чисто коммерческую направленность: они изготавливаются с целью продажи и содержат изображение, востребованное рынком и не отражающее мнение автора.

На примере нидерландской художницы по текстилю Йоханны Швейцер перед зрителем раскрываются такие темы, как мертвое и пустое, гнусное, низменное, карикатура, доминирование, жизнь и смерть. Площадки для выставок у мастера очень разнообразны, полтора десятка вязаных скульптур были выставлены в одном из

роттердамских соборов за особую карикатурность и гротескность. Традиционным для европейской культуры стало положение о развитии самосознания человека на основе углубления познаний о добре и зле, их диалектике, взаимопереходе, взаимном потенциальном влиянии.

Литература

1. Уваров В.Д. Авторская таписсерия. Монография. - М.: ГОУВПО МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2016. — 325 с.
2. Till Passow u. Thomas Wild (edit): Knotted Memories. War in Afghan rug art, Catalogue to accompany the exhibition featuring selected pieces from Till Passow's collection of Afghan war rugs, 27 February - 20 March 2015 (German and English), Berlin 2015
3. Enrico Mascelloni: War Rugs: The Nightmare of Modernism. — Skira, 2009.

Л.П. Хохлова

ТРАНСМОДАЛЬНАЯ СУБЪЕКТНАЯ АНАЛИТИКА ПРОБЛЕМАТИКИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ КАТЕГОРИЙ ДОБРА И ЗЛА

В данной статье рассматриваются субъектные подходы к разрешению противоречий, в которых обязательно участвуют категории «добра и зла». Наши наблюдения общемировых процессов с позиции трансмодальной субъектной аналитики и проводимые исследования групп людей приводят к выводу – сложившаяся традиция жить в методологии объектного способа и признавать его как единственную ценность и способ в разрешении противоречий, приводит к значительным потерям и разрушениям. Эта сложившаяся традиция развиваться с помощью войн, интриг, конфликтов, санкций и угнетения одних другими может быть успешно преодолена применением субъектных способов разрешения противоречий. Объектные способы действовали смело в условиях когнитивно-простых и когнитивно-сложных средах. Но

современная эпоха выкатила на свет ризоморфные среды, которые уже не подчиняются сложившимся традициям.

Ризоматическая логика создает основу нового миропонимания и включает реальный эффективный механизм действия нового метода управления социальными, техническими и научными процессами, пишет В.Ф. Шарков. Трудно, но нужно найти в себе смелость признать, что в начале 21-ого века на наших глазах происходит смена научной парадигмы - реализуется переход от техногенной (библейской) цивилизации к новой системе построения человеческого сообщества. Понятно, что нужно срочно найти способ одновременно управлять множеством параметров различной размерности. Надо научиться сопрягать несопрягаемое: тонны и километры, духовное и телесное. Вот для этого принципиально неарифметического сопряжения может оказаться полезной новая ризоматическая логика. Автор смело утверждает и с ним нельзя не согласиться, что предстоит отказаться от привычной логики Аристотеля, в основе которой лежит процедура выбора вектора цели путем построения древа цели. Задача управленца в этом случае сводится к определению главного ствола этого дерева и отсечению боковых веток, отвлекающих от главного направления. Более 2000 лет эта логика весьма эффективно использовалась для управления обществом. Но любым авторитетам, даже древним грекам рано или поздно приходится уходить на заслуженный отдых. В XXI веке все острее ощущается необходимость в поиске новых способов управления развитием и техники и общества. Очень вероятно, что таким способом станет РИЗОМАТИЧЕСКИЙ подход к построению ТЕНЗОРА ЦЕЛИ – многомерного вектора. Вместо одномерного древа цели и вектора развития нужно будет строить N-мерную численную матрицу для расчета оптимального пути развития в пространстве, содержащем огромное количество переменных факторов. Это эффективное средство для многофакторной оптимизации, в том, однако, нетривиальном смысле, что факторы здесь могут иметь абсолютно разную природу и размерность (и инженерную и духовную одновременно) (В.Ф.Шарков).

Философское и психологическое осмысление развития в неравновесной среде означает воспроизведение всеобщих характеристик всего многообразия связей, отношений и процессов реальности. В результате развития возникает новое качественное

состояние объекта. Противоречие представляет собой динамическую систему (процесс), которая в своем развитии проходит три этапа: 1) возникновение, 2) собственно развитие, 3) разрешение. Разность предметов отражается в категории «различие». Категорией «различие» характеризуется не столько несовпадение предметов, сколько тенденция нарастания их разности в процессе развития. Сейчас очень важно научить разум человека сопрягать эти различия.

Как известно развитие какой-либо структуры сопровождается наступлением кризиса, в котором, согласно классической психологии, обостряются противоречия между личностью и другими людьми: 1) между внутренними желаниями и возможностями и внешней невозможностью их реализации «хочу и могу, но не дают, мешают, запрещают» и 2) между внутренними желаниями и внутренней невозможностью их реализации «хочу, но не могу». В условиях ризоморфных явлений личность может научиться использовать резервную зону функциональных возможностей, а именно не развивающихся субъектных модальностей, которые потенциально содержат в себе источник развития личности. Здесь мы имеем дело не только с дуализмом противоречий («внешнее-внутреннее, внутреннее –внутреннее»), а с многопозиционной системой противоречий («внешнее-внутреннее-абсурдное»), («внутреннее-внутреннее-абсурдное»).

Противоречия вынуждены как-то взаимодействовать с противоположностями. Для характеристики развития противоречия обычно используется два ряда понятий: 1) «единство противоположностей» и «борьба противоположностей»; 2) «гармония», «дисгармония», «конфликт». Единство и борьба - это две стороны процесса взаимодействия противоположностей. Единство противоположностей может быть понято и разрешено трояко. Во-первых, так, что две противоположности находятся в единой системе. Во-вторых, так, что единство противоположностей - это их взаимодополняемость и взаимопроникновение в функционировании системы. В-третьих, единство противоположностей может быть понято и как результат «снятия» их борьбы, происходящей в процессе развития противоречия. Затем наступает этап - процесс разрешения противоречия. Он происходит путем отрицания: а) состояния, в котором оно находилось прежде; б) одной из проти-

воположностей; в) обеих противоположностей, их уничтожение, сопровождающееся коренным преобразованием системы. Это происходит согласно объектному подходу. При субъектном подходе положения и взаимоотношения противоположностей меняются. Они находятся в позиции скачкообразной коэволюции и обуславливают не уничтожение, а взаимное развитие всех участников процесса.

Дело в том, что организация любой системы обладает пороговыми состояниями, переход через которые ведет к резкому качественному изменению протекающих в ней процессов, к изменению самой ее организации. Более того, переход от старой организации системы к новой неоднозначен, т.е. возможно целое множество различных новых форм организации. Таким образом, на перекрестке «эволюционных каналов» происходит «катастрофа». Характер развития в этом случае качественно меняется. Возникает несколько новых и различных вариантов развития (эволюции). Этих вариантов столько, сколько новых «каналов» выходит на «перекресток». В характеристике бифуркационного механизма основным является неопределенность путей дальнейшего развития. Здесь работает принцип дивергенции - расхождения (или размножения) новых форм организации. Чем сложнее система, тем больше вероятность увеличения числа возможных путей ее эволюции (т.е. дивергенции), а вероятность появления двух развивающихся систем в тождественных эволюционных каналах практически равна нулю. Это и означает, что процесс развития (самоорганизации) ведет к непрерывному росту разнообразия форм. Для субъекта в этом процессе большое значение имеет выбор «имаго – структур», которые вытягивают всю массу, участвующую в процессе преобразования, к оптимальному результату.

В современном мире резко усилились процессы индивидуализации и произошло значительное ослабление влияния традиционных форм на протекание процессов самоорганизации. И прежние способы разрешения противоречий, которые сводились к антиномии, несут потери возможностей развития. Индивидуальный выбор начинает существенно влиять на происходящие процессы в общественных и природных системах. Следует обратить внимание на то, что в состоянии обострения противоречий естественным образом возникает проблема восприятия и понимания субъек-

ектом категорий «добра и зла». Каждая из сторон напряжения или конфликта открытого или скрытого может относить себя к некому полюсу «добра», и по-своему интерпретировать свои деяния. Вопрос выявления различий и противоречий и их последующего сопряжения в однородно-смысловых гомогенных средах не вызывает трудностей, т.к. они семантически центрированы на «систему-корень», по образному выражению Ж. Делеза и Ф. Гваттари. В противоположность любым видам корневой организации, ризоморфные среды интерпретируются не в качестве линейного стержня или корня, но в качестве радикально отличного от корней клубня или луковицы – как потенциальной бесконечности, имплицитно содержащей в себе скрытый стебель. Принципиальная разница заключается в том, что этот стебель может развиваться куда угодно и принимать любые конфигурации, ибо ризома абсолютно нелинейна. Фундаментальным свойством ризомы, таким образом, является ее гетерономность при сохранении целостности. (Ж. Делез и Ф. Гваттари). Эта, отличающая ризому от структуры, полиморфность обеспечивается отсутствием не только единства семантического центра, но и центрирующего единства кода.

Проблема развития и способов разрешения противоречий в этих условиях приобретает другой смысл и совершенно иную конфигурацию. Среда общественного развития, рассматриваемые в континууме сложности и многообразия, проделав исторический путь своего становления, привели субъекта к тому, что он оказался на перепутье выбора в окружающем его соларисе. Множественность генерирующихся смыслов неизбежна еще и потому, что диалог ведут не только разные фигуры сознания, разные умвелты и разноуровневые среды. Для наблюдателя теперь необходимым умением является владение кодами-переводчиками смыслов различных субкультур, принадлежащих к различным онтологическим реальностям; наблюдателю необходимо уметь сопрягать смыслы коммуникативных детерминант разноуровневых сред, порождая тем самым их целесообразное развитие. И темы «добра и зла» уже по-разному звучат в разных субъектных модальностях. Поэтому в условиях ризоморфных сред понятия «добра и зла» могут приобретать множество интерпретаций и становятся относительными.

Формальная особенность традиционной рефлексии заключается в том, что она не допускает никакой позиции, которая не была бы включена в собственное (рефлексивное) движение субъективности, приходящей к самой себе, к самосознанию. Подобная рефлексия гарантирует в философии гомогенную и внутреннюю, собственными средствами достигаемую, сферу существования. Чем чревата и опасна социальная гомогенность – тем, что она редуцирует все гетерогенные силы общественного развития.

Поскольку научное познание, как функция гомогенности, не исследует гетерогенные элементы как таковые, Ж. Батай считает необходимым учреждение такого типа научного познания, который изучал бы различия, не поддающиеся объяснению. Гетерогенность, согласно Батаю, указывает на существование элементов, не поддающихся ассимиляции и подрывающих самотождественность и устойчивость гомогенного общества. Формообразующим центром становятся разные психические функции, используются разные когнитивные коды, с помощью которых выстраиваются совершенно не похожие друг на друга картины мира, отличающиеся даже пространственно-временными отношениями. Самостоятельно гетерогенные структуры редко когда приходят к взаимопониманию. Такие структуры нуждаются в специализированной социогуманитарной поддержке, т.к. такая наличествующая поляризованность в гетерогенных структурах не дает возможности в ризоморфной среде выйти на оптимальную коммуникацию и получить результат.

Возникает вопрос о методах социогуманитарного обеспечения движения и преобразования гетерогенных структур в ризоморфных средах. Здесь необходим переход от объектных способов и инструментов к субъектным. В условиях деморализации общества и развала культурных и духовных ценностей резко возрастает необходимость разработки, внедрения и социальной поддержки принципиально новых по содержанию развивающих образовательных программ, направленных на восстановление духовного мира личности и развития принципиально новых навыков. Навыков самоорганизации себя, своего внутреннего мира, навыков самоорганизации окружающей информационной среды, навыков построения коммуникации с различными субъектными культурами, в которых могут быть различны интерпретации и

понимание категорий «добра и зла». Если учесть то, что современные общеобразовательные учреждения претерпевают кризис долговременных перестроек и выполняют, по сути, только лишь предметную роль – дать знания, умения и навыки по тому или иному предмету, возникает культурный вакуум. Использование новой парадигмы требует выхода на соответствующий уровень методологического интерфейса в управлении знаниями – постнеклассическую методологии. Для управления такими системами нужен интерфейс соответствующего этой сложности нового качества, который не может предоставить классическая (картезианская) модель научного знания, элиминирующая эту сложность и способные с ней работать субъектные структуры знаний третьего порядка. Важно понимание, что самые различные структуры представляют собой, трансуровневую гетерологическую, целостно-динамическую реальность, нуждающуюся в подъеме на более высокий уровень.

Трансмодальная субъектная аналитика (Л.П. Хохлова, 1989) в своем арсенале имеет апробированные и научно-обоснованные программы и методы трансмодальной синхронизации как скоростного метода мышления человека, имеющего дело с ризоморфными средами. Чтобы эффективно действовать в сложном, нестабильном мире, необходимо принимать во внимание контекст изучаемых явлений и событий, т.е. уметь как контекстуализировать, так и синхронизировать получаемую информацию. Сопряжение различных субъектных культур создается через резонансный поиск изоморфных субъектных конфигураций из различных модальностей. Подобное движение приводит к инновационным всплескам, стабилизации ризоморфно возникающих кризисов, обновлению ресурсов человеческого капитала. Человек становится инноватором своей жизни, деструктивные способы использования признаков жизни уходят в прошлое, проблемы воспринимаются как ресурс развития, возникает потребность в поиске нового.

Субъектные структуры знания, с нашей точки зрения, управляется трансуровневым субъектом, который умеет работать с неразвивающимися и с неизвестными онтологиями, выводя их на стадию развития. А также осуществлять трансмодальную синхронизацию различных форматов знания, использовать различные

субъектные языки, генерировать синергию получаемого опыта и транслировать ее другим в формате резонансного потока. Транс-модальная субъектная аналитика располагает набором различных психологических и психотерапевтических инструментов как индивидуального, группового, так и самостоятельного применения. Разработанная нами классификация разнообразных онтологических и гетерологических моделей субъектных состояний исследователя и исследуемого и применяемых инструментов познания позволяет выйти на соответствующий уровень методологического интерфейса, обслуживающего сборку разнообразных «коммуникативных структурирующих кейсов знания», на диалог этих моделей и понимание разных субъектных языков. Коммуникативные технологии TTFSN (tuning, tracing, spinning, free navigation) касаются трансформации и трансконфигурации глубинных структур психики, опосредующих реальность, запускают процесс порождения жизнедеятельности.

В Трансмодальной субъектной аналитике, психотерапии и консультировании (Л.П. Хохлова, 1989 г) предложен способ скачкообразной коэволюции как способа разрешения не только противоречивых, но и абсурдных ситуаций. Это активная позиция субъекта к процессу решения проблемы и достижения результата. Переход от одной онтологической реальности к другой, осуществляется мирно и экологически мягко. Субъект самодостраивает целостный образ, является сам возмутителем спокойствия и добавляет хаос в свой жизненный процесс как алхимик. По сути, субъект выходит на гетерогенез субъектных форм и процесс их сопряжения. Все это предполагает опору на постнеклассическую методологию. Постнеклассическая методология является основой для необходимого сегодня старта рефлексивных процессов в динамично меняющемся мире. Предложенная академиком В.С.Степиным [4] формул (S- Cp.-O) является общей базой для разворачивания методологических схем и содержит большой потенциал раскрытия проблематики сложности

Новым результатом этой методологии является введение оси сложности: гомогенности-гетерогенности (Л.П. Хохлова). По этой оси известная формула типов научной рациональности раскрывается через взаимодействующие между собой в разных вариантах сложности гомогенными/гетерогенными субъектами, гомоген-

ным/гетерогенным объектами и гомогенными/гетерогенными инструментами. Гомогенное состояние – это и есть такое состояние системы, где параметры заданы и определены. Гетерогенное состояние напоминает виртуальный банк информации, в котором упакована констелляция вероятностной событийности. Следовательно, в приведенной выше схеме взаимоотношений субъекта (S), средства познания (Cp) и познаваемого объекта (O) могут быть выделены и представлены следующие модели. Где ГтS – субъект, находящийся в гетерогенном состоянии, ГмS – субъект, находящийся в гомогенном состоянии. ГтCp – гетерогенные средства познания, т.е. неопределенно действующие, ГмCp – познания, определенно действующие на основе точных измерений. ГтO – объект познания семантически неопределенный, трактуемый неоднозначно. ГмO – объект, вписывающийся в тот или иной классификатор. Действующий субъект может находиться как в гомогенном, так и гетерогенном модусе бытия; познающий субъект может использовать для познания объекта как гомогенные, так и гетерогенные средства; и сам познаваемый объект (это может быть и объект самопознания) может находиться на момент его познания как в гомогенном (определенном), так и в гетерогенном, семантически размытом, неопределенном состоянии. Можно выделить не менее двадцати четырех видов комбинаций описывающих разнообразные варианты взаимоотношений между этими состояниями. Если же отталкиваться от того, что состояния гомогенности и гетерогенности могут иметь деструктивный или конструктивный характер, то количество комбинаций значительно возрастает (см. табл. 1). Деструктивный характер имеет место быть в том случае, если гомогенная или гетерогенная структура содержит ядро эмоционального напряжения.

Таблица 1

Разновидности соотношения познающего субъекта, средств
познания и познаваемого объекта

Классический подход	Неклассический подход	Постнеклассический подход
S--Cr--(O)	S--(Cr--O)	(S--Cr--O)
Гм S--Гм Cr--(Гм O)	Гм S-- (Гм Cr-- Гм O)	(Гм S--Гм Cr-- Гм O)
ГмS--ГмCr-- (Гт O)	Гм S--(ГмCr-- Гт O)	(Гм S--ГмCr-- Гт O)
ГмS--ГтCr-- (Гм O)	Гм S-- (ГтCr-- Гм O)	(Гм S--ГтCr--Гм O)
Гм S--Гт Cr-- (Гт O)	Гм S--(Гт Cr-- ГтO)	(Гм S--Гт Cr-- Гт O)
Гт S--Гм Cr-- (Гм O)	Гт S-- (Гм Cr-- Гм O)	(Гт S-- Гм Cr-- Гм O)
Гт S--Гт Cr-- (Гм O)	Гт S-- (Гт Cr-- Гм O)	(Гт S--Гт Cr-- Гм O)
Гт S--Гм Cr-- (Гт O)	ГтS -- (Гм Cr-- Гт O)	(Гт S--Гм Cr--Гт O)
Гт S--Гт Cr--(Гт O)	Гт S-- (Гт Cr-- Гт O)	(Гт S--Гт Cr-- Гт O)

Данная методологическая схема является базовой в трансмодальной субъектной психологии, где субъект, оперируя с различными пластами сложности информации, является трансуровневым. Трансуровневость как новый уровень развития субъектности появляется в том случае, когда субъект не ограничен рамками рационального ума и привычными рефлексивными подходами, наработанными от берега рациональности. Собственно говоря, в таких тренингах используется формула (Гт S--Гт Cr-- Гт O).

Проводимые нами исследования (1977-2017 гг.) с помощью методики КАМВОХ (Л.П. Хохлова) на основе метода Дж. Келли, показали, что при проведении специализированных тренингов (Трансмодальное субъектное консультирование) у испытуемых происходит высвобождение глубинных структур индивидуальности от имплицитной агрессии и гетерогенного «плена». Экспери-

ментальное исследование эмоционально-смысловых и содержательных характеристик гетерогенных субъектных структур у членов групп «до и после» прохождения групповой психотерапевтической работы выявило статистически значимые изменения внутренней парадигмы гомогенных и гетерогенных структур при характеристике «плохих объектов» в сопоставлении с собственным «Я». Общая картина ответов испытуемых выявила постепенное внутреннее движение от гетерогенных и эмоционально напряженных факторов к гомогенным и амбивалентно насыщенным состояниям, что в целом способствует высвобождению энергии, которая ранее тратилась испытуемыми на поддержание ядра напряжения негативной проекции. Чувственно-смысловой опыт в подобных группах позволяет создавать такую психологическую атмосферу, благодаря которой происходит развитие и проявление зачатков индивидуальности и способностей личности, до этого находившихся в плену у контурно размытых форм сознания. Эти слои, на самом деле, представляют глубоко вытесненные и не переработанные эмоционально напряженные зоны, представляющие собой гетерогенные узлы, в которых переживания человека утратили смысл, где мыслеобразы отделены от аффекта и нет присутствия реальности. В гетерогенном узле, являющимся семантически размытым и неопределенным для самосознания борьба между «хорошим и плохим» объектами становится непреодолимой и служит источником глубинной тревоги дезинтеграции и имплицитной агрессии. Индивидуальность в этом случае не может быть самостоятельно раскрыта и проявлена без внешнего агрессора, человека, выполняющего эту социальную роль в группе.

Сопряжение различных субъектных культур создается через резонансный поиск изоморфных субъектных конфигураций из различных модальностей. В этом случае, мы имеем дело с высокой скоростью самоорганизации и выходом на синергию атласа контекстов, которая предстает как поиск Архе из разнообразных смысловых пластов мысли, где ни один не может рассматриваться в качестве основного источника. Архусы, как операторы ветвления смысловых связей, как посредники диалога между четкими и нечеткими знаниями – выступают архитекторами связки пространства и времени в психике человека, листают одну субъектную модальность за другой. Связки и ветвления смысла имеет несколько степеней сложности. Архус-движение нацелено на то, чтобы 1).распутывать

запутанное, 2).соединять не соединяемое, 3).заполнять смысловую пустоту, 4).обнаруживать корень смысла в любых модальностях, 5).обеспечивать феномен присутствия ,6).обеспечивать апгрейд смысловой матрицы, что, собственно говоря, приводит к инсайту, инновационным всплескам, стабилизации ризоморфно возникающих кризисов, обновлению ресурсов человеческого капитала.

В противном случае, в группах низкого уровня развития происходит эксплуатация феномена «плохого объекта» как значимого другого в целях извлечения экономической прибыли владельцем той или иной компании. В лучшем случае, люди, подвергающиеся подобным атакам пытаются хоть как-то восстановить гомеостатический баланс, интегрируя фрагменты своей психики через антиномию, объединяя противоположности. Но вместе с тем, такая личность вынуждена опять экстериоризировать свой внутренний источник атаки на гетерогенную зону вовне, из числа членов малой группы.

В группах высокого уровня развития происходит опора на индивидуальность другого, возникает атмосфера персонализации индивидов друг в друге, «Я» каждого субъекта реально может погружаться в сферу бытия членов группы. Чувственно-смысловой опыт в подобных группах позволяет создавать такую психологическую атмосферу, благодаря которой происходит развитие и проявление зачатков индивидуальности и способностей личности, до этого находившихся в плену у контурно размытых форм сознания.

Рассмотрим полученные экспериментальные данные. Тестирование по методу КАМВОХ (Л.П. Хохлова, 1979 г.) проводилось со взрослыми людьми, участвовавшими в тренингах направления Трансмодальной субъектной аналитики, психотерапии и консультирования. В табл. 2 приведены данные соотношения гомогенных и гетерогенных факторов до и после тренинга в тесте «Я+неприятные люди». Обнаружено, что произошло увеличение числа гомогенных факторов и существенно уменьшилось число гетерогенных факторов. Как известно, гомогенные и позитивно насыщенные факторы свидетельствуют о гармоничном внутреннем состоянии человека, в отличие от гетерогенных и эмоционально напряженных факторов. Феномен гетерогенности показывает, насколько внутренние субъектные факторы сцеплены между собой, хотя они, по логике, должны быть расположены в разных смысловых областях. Феномен го-

могенности означает, что все внутренние субъектные конструкты располагаются в своих комфортных зонах. Было очень важно понять, что происходит внутри гомогенных и гетерогенных структур, а именно как меняются оценки качеств сходства и различия при сравнении себя с субъективно «плохими людьми». Подобное сравнение вызывает сильное эмоциональное напряжение у испытуемых. Результаты ответов участников тренинга «до» и «после» были обработаны с помощью факторного анализа (метод главных компонент с варимаксным вращением).

Обнаружено, что интенсивная внутренняя работа испытуемых во время тренинга и самостоятельно значительно перестраивает внутренние индивидуальные структуры клиентов в сторону осознания и готовности к конструктивной трансформации ядра психологического напряжения. Таким образом, «уставшие» гомогенные структуры значительно обновляют свой потенциал и дают возможность человеку с новой силой и энергией проявить себя.

Таблица 2

Показатель соотношения гомогенных и гетерогенных факторов до и после тренинга в тесте «Я+неприятные люди»

	Гомогенные факторы	Гетерогенные факторы
До тренинга	48,99%	51,01%
После тренинга	66,23%	33,77%
t – критерий Стьюдента	2,793*	2,794*

Соотношение количества гомогенных и гетерогенных факторов до и после тренинга

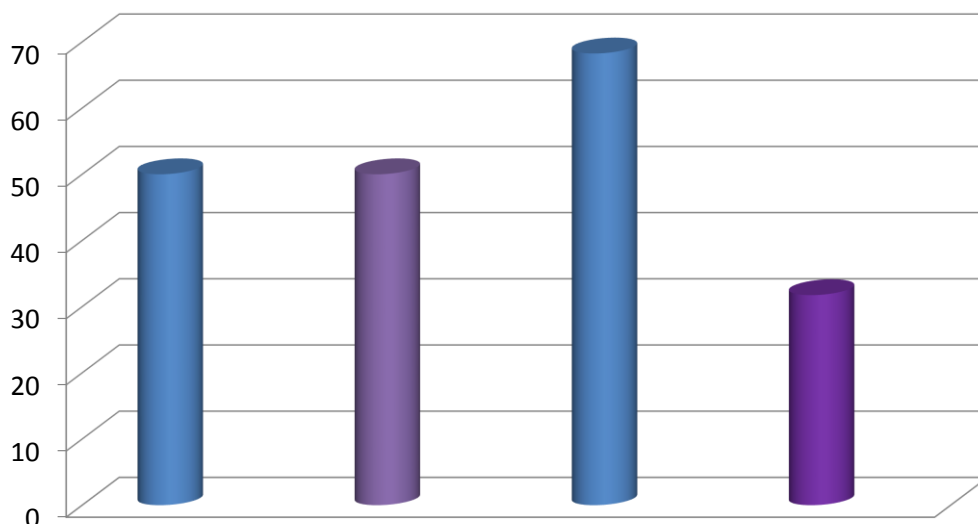


Рис. к табл. 2

- Первый столб – уровень гомогенности до тренинга;
- Второй столб – уровень гетерогенности до тренинга;
- Третий столб – уровень гомогенности после тренинга;
- Четвертый столб – уровень гетерогенности после тренинга.

Данные проведенного экспериментального исследования наглядно показывают, что до тренинга, как в гомогенных, так и в гетерогенных факторах налицо неравновесное состояние, что чревато потерей энергии и возникновением обострения противоречий. Статистически значимо различны уровни позитивности и негативности, как в гомогенных, так и в гетерогенных факторах. После тренинга уровень различий между позитивностью и негативностью существенно изменился, а именно нет внутренней борьбы, есть более гармонизированное равновесие между «темными» и «светлыми» сторонами нашего «Я». Более того, в обновленных гомогенных структурах эмерджентно появляется амбивалентность, которая и начинает выступать своеобразным буфером между субъективно позитивными и негативными оценками. Овладение логикой разбора гетерогенных субъективных структур как раз и обеспечивает

подъем трансуровневой гетерологической реальности на более высший уровень.

Таблица 3

Показатель соотношения позитивных, негативных и амбивалентных оценок в гомогенных факторах «до» и «после» тренинга в тесте «Я+неприятные люди»

	Позитивные оценки	Негативные оценки	Амбивалентные оценки
До тренинга	64,644	29,889	6,064
После тренинга	40,659	38,553	18,711
t – критерий Стьюдента	3,183 *	1,189	2,630*

Соотношение позитивных, негативных и амбивалентных оценок в гомогенных и гетерогенных факторах до и после тренинга

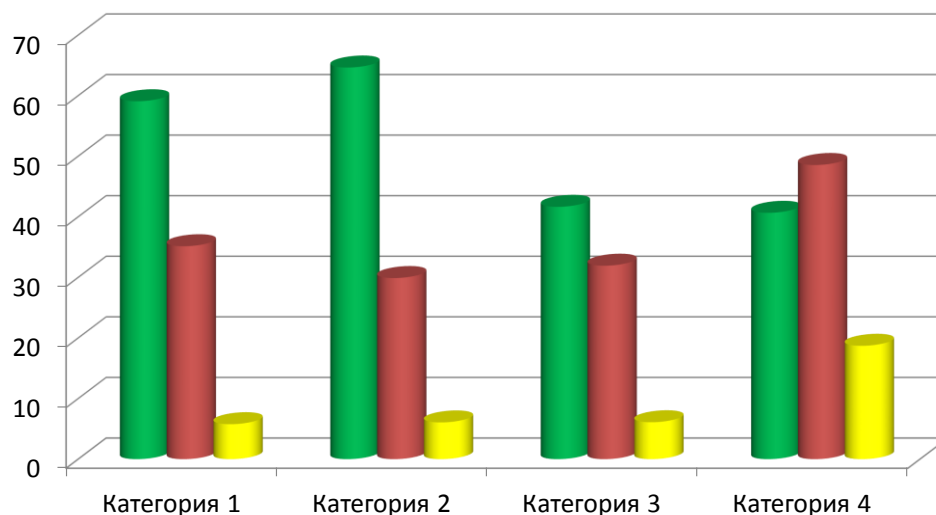


Рис. к табл. 3.

Категория 1 – соотношение позитивных, негативных и амбивалентных оценок до тренинга в гомогенных факторах

Категория 2 - соотношение позитивных, негативных и амбивалентных оценок до тренинга в гетерогенных факторах

Категория 3 - соотношение позитивных, негативных и амбивалентных оценок после тренинга в гетерогенных факторах

Категория 4 - соотношение позитивных, негативных и амбивалентных оценок после тренинга в гомогенных факторах

В специализированных малых группах, где объектом внимания является «ядро эмоционального напряжения» каждого члена группы, происходит обеспечение условий для возникновения ценности такого образования как «плохой объект» и развития групповой динамики на этой основе, персонализация достигает своего трансуровневого состояния благодаря психологическому резонансу, имеющему нейробиологическую основу (зеркальные нейроны). «Плохой объект» становится действительно значимым другим, он начинает входить в систему референтных взаимоотношений членов группы, но теперь уже не как активизированный «враг» и разрушитель, а как реализатор личностного роста. Экспериментально было выявлено, что субъектная психологическая работа членов группы, оказывает влияние на категориальные структуры субъектных конструкторов негативных проекций «Образа – Я» и перестраивает внутренние индивидуальные структуры, обеспечивает готовность к конструктивной трансформации ядра психологического напряжения, по итогам этой работы увеличивается гомогенность и принятие индивидуальности «плохих объектов» и самих себя. Установлено, что статистически значимо увеличивается объем гомогенных факторов субъективных конструкторов, что влечет за собой высвобождение внутреннего эмоционального напряжения в картине «Образа-Я». Экспериментальное исследование эмоционально-смысловых характеристик гетерогенных субъектных структур у членов групп «до и после» прохождения групповой психотерапевтической работы показало происходящие изменения внутренней парадигмы гомогенных и гетерогенных структур при характеристике «плохих объектов» в сопоставлении с собственным «Я». Общая картина ответов испытуемых выявила постепенное внутреннее движение от гетерогенных и эмоционально напряженных факторов к гомогенным и амбивалентно насыщенным состояниям, что способствует высвобождению энергии, которая ранее тратилась испытуемыми на поддержание ядра напряжения негативной проекции. Исследования контрольных

групп показали, что значимых преобразований в гомогенных и гетерогенных факторах не происходит.

Трансуровневый субъект обеспечивает производство присутствия в условиях неопределенности жизни и гетерогенности социальных структур, осуществляет петлеобразную рекурсивную коммуникацию «сквозь» или «через» деструктивные, недискурсивные интуитивно-целостные объекты, находящиеся как вовне субъекта, так и внутри него самого. Такие деструктивные следы обычно сцеплены с имплицитной агрессией и тревогой и несут тенденции разрушения социальной и личностной структуры, но если выстроить с ними диалоги, нацеленные на приращение, то появляется возможность получить доступ к имплицитным логикам гетерогенных структур, то появляется возможность получить доступ к набору альтернатив, пригодных к реализации на последующем витке системообразования. В этом процессе деструктивный результат на стороне гетерогенного объекта становится конструктивным на стороне трансуровневого субъекта. Трансуровневый субъект, находясь в гетерогенном (семантически-неопределенном) состоянии, используя гетерогенные средства коммуникации, возбуждает петли обратной связи в коммуникации с деструктивным объектом и получает инновационный результат. Таким образом, объектные способы бессильны на данном этапе развития общества мирно развивать личность и группы в условиях ризоморфных сред. Субъектные способы предоставляют возможность экологически мягким способом высвободить потенциал развития, существенно меняя процесс развития и разрешения противоречий.

Литература

- 1..Батай Ж. Психологическая структура фашизма / Пер. Г. Галкиной // Новое литературное обозрение. — 1995. — №13.
- 2.Делез Ж.,Гватари Ф. Капитализм и шизофрения. Тысяча плато. — М.,2010
- 3.Шарков В.Ф. Ризоматическая логика — оптимальный инструмент для выбора пути развития единой цивилизации планеты. <http://mirkultura.ru/sharkov-v-f-rizomaticheskaya-logika/>
4. Казначеев В.П., Шарков В.Ф., Пюрвеев Д.Б., Скребков Д.С. Ризоматическая модель — оптимальный инструмент для вы-

бора пути развития единой цивилизации планеты. НООСФЕРА - ПЛАНЕТА РАЗУМА. Материалы международной научно-практической онлайн конференции /Издание осуществлено при поддержке АНО Институт стратегий развития. — М.: ТЕХНО-СФЕРА, 2017. – 514 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аксёнов Геннадий Петрович, кандидат географических наук, ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники имени С.И. Вавилова РАН, г. Москва.

Бобровская Анна Алексеевна, аспирант кафедры Искусство костюма и моды Института искусств ФГОУ ВО Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва.

Валуев Андрей Михайлович, доктор физико-математических наук, ведущий научный сотрудник Института машиноведения имени А.А. Благонравова РАН, г. Москва.

Голубков Сергей Валерьевич, композитор, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, член Союза композиторов России, г. Москва.

Иоч Эдуард Владиславович, кандидат искусствоведения, доцент ВГИК, г. Москва.

Раев Олег Николаевич, кандидат технических наук, доцент, заведующий кафедрой аудиовизуальных технологий и технических средств, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, г. Москва.

Рухович Иосиф Рафаилович, кандидат технических наук, поэт, прозаик, литературовед, г. Москва.

Сафонова Елена Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, г. Москва.

Уваров Виктор Дмитриевич, заслуженный художник Российской Федерации, член Ассоциации искусствоведов, Московского союза художников, Международного художественного фонда, доктор искусствоведения, профессор кафедры рекламы, связей с общественностью и дизайна, РЭУ имени Г.В. Плеханова, г. Москва.

Хохлова Любовь Прокофьевна, кандидат психологических наук, доцент, профессор Московского социально-педагогического института.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Аксенов Г.П.</i> КАК ЕВРОПЕЙСКИЕ НАУКА И ИСКУССТВО СТАЛИ СООТВЕТСТВОВАТЬ ПРИРОДЕ ЧЕЛОВЕКА	3
<i>Валуев А.М., Аксенов Г.П.</i> ПОСЛЕСЛОВИЕ К СТАТЬЕ КАК ЕВРОПЕЙСКИЕ НАУКА И ИСКУССТВО СТАЛИ СО- ОТВЕТСТВОВАТЬ ПРИРОДЕ ЧЕЛОВЕКА	20
<i>Валуев А.М.</i> ОПРАВДАНИЕ ЗЛА В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА	27
<i>Голубков С.В.</i> ЧЕЛОВЕК КАК ПРЕДМЕТ ФИЛОСОФИИ ДЕВЯНОСТЫХ	37
<i>Иоч Э.В.</i> ЧЁРНЫЙ КВАДРАТ К. МАЛЕВИЧА И ЧЁРНЫЙ КРЕСТ ЕГО ЖИЗНИ	48
<i>Раев О.Н.</i> СИСТЕМЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ КИНОИЗОБРАЖЕНИЙ: ДОБРО И ЗЛО	54
<i>Рухович И.Р.</i> НАУКА ЧИТАТЬ ИСКУССТВО	67
<i>Сафонова Е.Л.</i> СКРИПИЧНЫЕ ОБРАЗЫ ДОБРА И ЗЛА	83
<i>Уваров В.Д.</i> ДОБРО И ЗЛО В ИСКУССТВЕ ТАПИССЕРИИ	90
<i>Уваров В.Д., Бобровская А.А.</i> ДОБРО И ЗЛО В ПРОЦЕССЕ СИНТЕЗА ТАПИССЕРИИ И АРХИТЕКТУРЫ	96
<i>Хохлова Л.П.</i> ТРАНСМОДАЛЬНАЯ СУБЪЕКТНАЯ АНАЛИТИКА ПРОБЛЕМАТИКИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ КАТЕГОРИЙ ДОБРА И ЗЛА	98

Научное издание

**Добро и зло
в искусстве и науке**

Сборник материалов 20-й конференции
из цикла Григорьевских чтений

Печатается в авторской редакции

Подписано в печать 12.03.18. Формат $60 \times 84^{1/16}$.

Печ.л. 7,5. Гарнитура Times.

Тираж 100 экз. Заказ № 32.

Отпечатано в типографии ООО «4 Принт»
115114, г Москва, Даноловская наб. д.8, стр.13 А